الوعي والسرد

....

نقد

الوعـي والسـرد

نقـد

د. مصطفى عطية جمعة

الطبعة الأولى: 2016

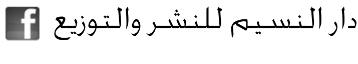
رقم الإيداع: 2016/19002

ISBN: 978-977-802-040-3

دار النسيم للنشر والتوزيع

ت: 01006229487

e mail: daralnassim@yahoo.com



دار النسيم للنشر والتوزيع

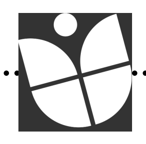
المدير العام: **أشرف عويس**

إشراف فنى: **د. هند سمير**

الوعي والسرد

نقد

د. مصطفى عطية جمعة



المحتويات

الفصل الثالث: الوعي المخترِق المتسائل

الفصل الرابع: الوعي والمكتنز السردي

الفصل الخامس: الوعي والتخييل الإبداعي

إهداء

إلى زوجتي:
عرفانًا ووفاءً.
وإلى أبنائي: آلاء، إسلام، أروى، الهيثم
لعلكم تحظون بوطن عزيز متقدم،
تشمخ فيه رؤوسكم، وتجدون فيه موطئًا لآمالكم.

مصطفى

تأسيس أوّلي

ما السرد إلا عمل فني، وأي عمل فني لا ينفصل عن الوعي بكل تجلياته، فلا سبيل لإنشاء سرد أو الغوص فيه أو تلقيه إلا بالوعي، فإذا كان المبدع ينشئ عمله عن وعي، فإن المتلقي يبحر في ثنايا العمل بوعيه، ويظل في وعيه ليكون جزءا من تكوينه. إذن، الوعي والسرد كل لا يتجزأ، وحدة لا تتشتت.

ويختلف مفهوم الوعي من مجال لآخر، فهناك الوعي الأخلاقي، والاجتماعي، والسياسي، والديني، إلا أن هناك مفهومًا مشتركا للوعي، يتمثل في: ممارسة نشاط معين (فكري، تخيلي، يدوي.. إلخ)، وإدراك تلك الممارسة. فأي فعل يقوم به الإنسان إنما يصدر عن وعي منه، سواء كان قولا أو عملا أو فكرا أو تخيّلا أو نشاطا يدويًا، ومن هنا فإن الوعي بالنسبة إلينا: هو إدراكنا للواقع والأشياء، إذ بدونه يستحيل معرفة أي شيء. لذلك يمكن وصف الوعي بأنه الحدس الحاصل للفكر بخصوص حالاته وأفعاله. وبالتالي فإن تحديد الوعي بمجال معين، إنما يتناول المعرفة بهذا المجال، وفهم أبعاده، والمهارة في أدائه، فنقول مثلا الوعي الاجتماعي أي فهم أهمية العلاقات الاجتماعية ودورها لشخصية الفرد وبناء المجتمع، وسبل تنميتها، وتعميقها، وترشيدها إن زادت أو انحرفت، وهذا كله يتوقف على وعي الفرد ذاته وذكائه، وهو يتفاوت من شخص لآخر، في ضوء مهاراته وحاجاته.

أما "اللاوعي" فهو يندرج تحت الوعي إن لم يكن جزءًا أساسيًا منه، فهو المقابل له في العمق النفسي، وكما يصف فرويد النفس البشرية بأنها مثل جبل الجليد، ما يختفي منه أكثر بكثير مما يبدو ويعني به "الهو" أو

ما يسمى مبدأ اللذة (نزعة الليبيدو)، الذي يحوي الغرائز والانفعالات المكبوتة، التي تعتمل داخل النفس وتظهر في فلتات اللسان والقلم والحركات، وهناك "الأنا" التي يواجه بها الإنسان مجتمعه، بأخلاق ونظام يحاول من خلالها التوافق مع مجتمعه[1]. فالوعي واللاوعي كلاهما يتدخل في الفعل البشري، وإذا كان الإنسان واعيا بكثير من القرارات والأعمال والأقوال التي تصدر عنه، فإنه لا يستطيع فكاكا أن ينكر زلات اللاوعي التي تنضح من شخصه وتظهر في فعله.

ومن هنا، تأتي علاقة الوعي بالسرد، محددة في ثلاثة جوانب، تلتقي في مادة السرد، فالموضع الأول: الذات الساردة، والثاني: المسرود ذاته، والثالث الذات المتلقية. ويكون الوعي محركا بين هذه الجوانب، فهناك وعي لدى السارد ووعي في النص السردي، ووعي لدى المتلقي، وكلما استطاع المتلقي أن يتلقى النص السردي، ويفك شفراته، ويقف على الكثير من رسائله ورموزه، فهذا دليل على أن النص السردي واضح في طرحه، جميل في تشكيله، عميق في مضمونه، مع الأخذ في الحسبان أن هناك تفاوتًا بين مختلف النصوص فهناك نصوص تفتقد العمق، وتنقصها الجماليات، مما يجعلها بسيطة الطرح، سطحية المضمون، وينأى عنها المتلقي سريعًا لأنه استوعب رسالتها بيسر.

أيضًا، فإن فهم المتلقي لرسالة النص وشفراته، دليل على مدى تمكن السارد/ المنشئ في تكوين نصه، الناتج عن وعيه بالحكي، وإدراكه لكيفية تقديمه للقارئ بشكل جمالي وجذاب، وبالتالي تكون المعادلة بين الوعي والسرد قائمة على: وعي السارد وتمكنه من تقنيات سرده، وتحقيق هذا في النص بشكل عال، يجعل المتلقي سابحًا متمتعًا هاضمًا رسالة النص،

1- الموجز في التحليل النفسي، سيجموند فرويد، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، ص27، 28.

مشاركا بفاعلية ووعي في إنتاج دلالات جديدة، تغذّي نفسه، وتضيف لمجتمعه تنويرًا وجمالا.

إن الذات الساردة تكوّن إبداعها عبر عوامل عقلية وانفعالية في أعماق المبدع، تستغرق بعضا من الوقت، ومن ثم تبرز على الورق. فأولى لحظات العمل والوعي هي- في الوقت نفسه- استيعاب وإدراك جمالي للعالم، فمظاهر عمل الإنسان ووعيه منذ بداياتها الأولى ذات علاقة مباشرة بالتجربة الجمالية[2]، وهو عملية خلق يقوم بها المؤلف وإعادة خلق في لحظة الإدراك من قبل المشاهد أو المتلقي[3].

وعلى قدر تمكّن الذات الساردة من عالم القصة، وامتلاكها الأدوات السردية في التعبير والبناء، والتقاطها لموضوع جديد، وأحداث مختلفة، وتناولها من زوايا جديدة، تكون الجدة والطرافة في السرد نفسه، وهو السبب الأساسي في تميز النص السردي. وعلى قدر تمكن السارد من موضوعه، وهضمه للأشياء والعالم المعبَّر عنه، يكون أدعى لعمل سردي جيد.. فـ "الصلة الفنية بين الأشياء والأفكار تتميز بطابعها المباشر، فهي مقارنة وتشبيه وتداع، أو هي تقريب حر لا يتطلب براهين"[4].

أما المسرود ذاته، ومن المنظور الفني، فإن التعامل معه بوصفه أثرًا فنيًّا (أيًّا كان مجاله ونوعه) لا يوجد كفكرة فنية فحسب، بل كتجسيد لها في آنٍ معًا كأثر وشيء، والأثر (تمثال أو رواية) لا يوجد كمادة جامدة بل كواقع وفعل[5]. فلا يمكن الحديث عن علاقة الوعي بالسرد دون وجود سرد حقيقي، يتم تناوله بشكل علمي، بعيدًا عن افتراضات عقلية ونفسية لا

2- الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1990، السابق، ص12.

3- السابق، ص15.

4- السابق، ص13.

5- السابق، ص15.

نجد لها أثرًا في النص أو لا يكون هناك نص يحقق فرضياتها، ونفس الأمر مع السرد، لا يمكن التعامل معه بوصفه شيئًا جامدًا، إنه نابض بالفكرة، معبأ بالأحداث والشخصيات، زاخر بأبعاد نفسية وجمالية شتى، وهذا يستلزم دراسته علميًّا وفنيًّا ونفسيًّا.

إن السرد يقوم على دعامتين أساسيتين: الأولى: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثًا معينة. الثانية: أن يعيّن الطريقة التي تحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك لأن السرد يمكن أن يحكى بطرق متعددة[6].

وهو ما يسمى زاوية رؤية الراوي أو أشكال التبئير، ويعني بالتقنيات المستخدمة في سرد النص، فكيف انطلق الراوي/ السارد في نصه، ومن أي زاوية حكاه، وهذا يعود إلى غاية السارد وما يرمي إليه في حكيه، ورغبته في السيطرة/ الجذب لقارئه. مع الأخذ في الحسبان أن هناك نمطين من السرد: سرد موضوعي (Objective) وسرد ذاتي (Subjective)، فالأول يكون السارد فيه عليمًا بكل شيء عن أبطال قصته، وأفكارهم ودخائلهم السرية، ويقدّم من خلال سرده ما يروم قوله من منطلق هذا العلم (السارد العليم)، أما الثاني فهو يروي السرد من عيني أحد المشاركين في السرد أو سامع له، أو أن كليهما متفق على هذه المعرفة[7]، وبالتالي يظل القارئ واعيًا بأن ما يتلقاه من سرد إنما هو من وجهة نظر (بؤرة) الراوي أو البطل الذي اختاره السارد ليروي الحدث، سواء كان هذا الحكي بضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب أو عبر رواة متعددين، وفي جميع الأحوال نحن أمام وجهة نظر فردية، يُقرأ السرد من خلالها. وهذا يعود بنا إلى وعي السارد، ولن يُفهَم إلا عبر النص نفسه، الذي هو وثيقة مدونة لهذا

6- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1990، ص45.

7- السابق، ص46.

الوعي، ومعرفة رسالته المتوخاة.

وبالتالي، فإن دراسة الوعي في السرد يعني فهم الأحداث والشخصيات وتفاعلها زمانيًّا ومكانيًّا، والوقوف على وجهة نظر السارد في بنائه لسرده، ومدى الجدة التي طرحها في الزاوية التي تناولَ عبرها سرده.

ومن المهم الأخذ في الاعتبار، أن مسألة تعدد الرواة، والسرد من زوايا متعددة إنما هي مسألة فنية، تهدف إلى الإيهام بالواقع، وهي شكل من أشكال الديمقراطية في التعبير، وفي حالة غياب هذا الموقع الفني الذي يتوخاه السارد يكون الخطاب في مجمله موجزًا، مقتصرًا على ما يرومه المنشئ فقط، أما في حالة تقديمه عبر بنية التبئير وبشكل فني، فهذا دلالة نهائية على أن المسألة لا تعدو إلا أن نكون وجهة نظر خاصة بالراوي في السرد، مؤطرة ومحددة بواقع هذه الشخصية ومحدداتها الاجتماعية والثقافية، فهي لا تتحدث في المطلق، وإنما تظل مروياتها خاضعة لرؤاها الذاتية المشبعة بوعيها الخاص[8].

ويبقى تدخّل السارد العليم محدودًا، بحدود حركة الشخصية، وطبيعته، والأحداث التي تحرّكها أو تتحرّك من خلالها، فلا يمكن استنطاقها بما لا يتناسب معها ولا مع تكوينها، وإلا لن يكون سردًا محكيًّا بل خطابية ومباشرة، وينكشف قناع المؤلف الضمني، ويهتك ستره. ومن هنا، فإن وعي السارد بشخوصه يعني مدى تمكنه من الغوص في أعماق شخصياته، والتعبير عنها، واتخاذها نموذجا ومجالا لما يريد قوله، وهذا يجرنا إلى طبيعة الرسالة السردية، إنها رسالة مبطنة في ثنايا الشخصيات وما بين سطور الأحداث، وهي تختلف عن سائر الفنون، وأبرز ما يميزها هو مادة الحكي التي تجذب المتلقي، وتنقله لإيهام جديد، ومن ثم تتسرب في وعيه

8- الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، د. يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م، ص177.

ما يرومه المؤلف.

أما المتلقي، فإنه يجد متعة في قراءته للنص الأدبي، تمثّل خلاصًا من بعض التوترات النفسية، وقد يكون فيها تلذذ عندما يحوم مع المبدع في استيهاماته، ومن الممكن أن يتفاعل لاوعي المتلقي مع لاوعي السارد المتجلي في النص، ناهيك عن تفاعل وعي المتلقي مع وعي السارد وما تبثه إشارات السرد[9]، وهنا تتحول القراءة من مجرد عملية تلق تقف عند مستويات أولية تتمثل في الاستمتاع بالحكاية وأحداثها إلى المتعة والتلقي الثقافي والفكري، والتحاور مع الحكاية نفسها، ونقدها، وتشريحها.

فالقراءة بمعناها النشط هي نقد ينتج معرفة بالنص، فالقراءة النشطة تعني ألا يبقى القارئ مجرد متلقٍّ، تُلقَى في ذاكرته حمولة النص ثم تتركه أسيرا لها، بلا قوة، وتصوغ لوعيه جدرانا، يبقى أسيرا لها. وإن النقد بمعناه المنتج قراءة تمكن صاحبها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع، وهذا يعني التأكيد على أهمية النص، ودور الناقد في قراءته بمنهجية[10].

وهنا يصبح القارئ- أيا كان- أساسًا في فهم النص وتحوّله من مجرد نص مكتوب للقراءة والمتعة ومعرفة الجديد فيه، إلى مناقشة النص، ومن ثم نقل ما فيه إلى المجتمع، لينتقل النص من حالة الكتابة الثابتة إلى حالة التفاعل الاجتماعي والثقافي المتدفقة والمتجددة.

إن عملا عظيمًا مثل "ألف ليلة وليلة" ليس مجرد حكايات تروى للمتعة، وإنما عمل مشوق لقي تجاوبا من قرائه ورسوخًا في ذاكرتهم، فتحوّل تدريجيًا من التلقي الأوّلي المتمثل في المتعة، إلى الانسياب الاجتماعي

9- التحليل النفسي والأدب، جان بيلمان نويل، ترجمة: حسن المودن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، ص44-42.

10- الراوي: الموقع والشكل، ص12، 13.

عبر إعادة إنتاجه وروايته شفاهيًّا، ومن ثم إدارة النقاش حوله من قبل السامعين، وتدريجيًّا ترسّخت الحكايات في الوجدان الجمعي، الذي زاد عليها، وحذَفَ منها، وأنتج الجديد المضاف إليها.

ونفس الأمر مع حكايات "كليلة ودمنة"، فقد تحولت من حكايات للمتعة، إلى نص متداول، يعاد إنتاجه وسرده في عشرات اللغات العالمية، مستفيدًا مما فيه من حكمة وخبرة إنسانية عظيمة، وقد ساهم النص عبر بنيته الحكائية الفريدة في تدعيمها، وجعلها تراثًا إنسانيًا جامعًا للحكمة، وهذا ناتج عن تلق فاعل بالنقاش خرج بالكتاب من كونه مدونة سردية ماتعة، بها حكمة إلى فضاء ثقافي واجتماعي رحب، تجاوز الثقافة العربية والفارسية والهندية إلى الثقافة الإنسانية كلها، فتتقبله لما فيه من بنية حكائية فريدة، واستنطاق على ألسنة الحيوانات، وتقديم عالمها بعمق، ممزوج بالحكمة المرتجاة.

وهذا يجرنا إلى ما يسمى العلاقة بين السرد والخطاب، فالقصة يمكن تناولها عبر بعدين متقاطعين، الأول: بوصفها خطابًا، وهذا يجعلها متناولَةً عبر دروب ثلاثة: الراوي، الخطاب، المروي له أو ما يسمى "سرديات الخطاب". والثاني: "سرديات النص" وتشمل: الكاتب، النص، القارئ. "إن العلاقة بين سرديات الخطاب وسرديات النص، علاقة تكامل لا تنافر، ويتحدد تكامل العلاقة من خلال اختيار الدارس أو الباحث، وتعيينه للموضوع المشتغل به، بهدف عدم حصر السرديات في مجال التحليل التقني للسرد، وانفتاح السرديات على علوم اجتماعية وإنسانية تتيح لها إمكانيات مهمة ومتجددة للتطور"[11].

ففي السرد يتقاطع بعدان: الأول يعني بالسرد كخطاب موجَّه من راوٍ

11- الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص24، 25.

إلى مروٍ له، وهذا يعني دراسة قضايا السرد وما فيه من أفكار ورؤى، وما يعبر عنه من ثقافات، وكيف يمكن لعلوم إنسانية عدة أن تتقاطع معه، ويكون محلا لدراستها مثل علوم الأنثروبولوجيا، النفس، الاجتماع، الدراسات الثقافية، التاريخ، العلوم اللغوية.. إلخ، فيصبح السرد وثيقة ومحل بحث، وهذا يسهم في المزيد من إضاءته، خاصة السرديات المدونة في عصور مختلفة من التاريخ، لأنها مرآة لعصورها المدونة فيها. وفي كلٍّ؛ يكون الوعي حاضرًا في الدراسة، لأننا ندرس وعي المؤلف الضمني، ووعي الشخصيات وأفكارها ورؤاها وثقافتها، ووعي المتلقين المفترضين في عصر التأليف، وثقافتهم.

والبعد الثاني يتحقق من خلال دراسة بنية المسرود نفسه، وما فيها من تقنيات وجماليات، وكيف ساهمت في توصيل الرسالة المبتغاة، وهذا دال على وعي المؤلف ومدى تمكنه التقني، واستيعابه لموضوعه وفكر شخصياته المنعكس على الأحداث، ومدى تذوق القارئ لهذه الجماليات.

***

أما عن الكتاب الذي بين أيدينا، فهو يشتمل على تنظير وتطبيق من منظور علاقتهما الوعي، وأهمية إدراك كينونة شقي العملية الإبداعية وهما: المبدع والناقد.

وقد جاءت فصول الكتاب تمثل تلك الرؤية في محاور عديدة، فتناول الفصل الأول- المعنون بـ "وعي المبدع، وعي الناقد"- مقالات عديدة حول دور المبدع والناقد معًا، وأزمة القراءة النقدية والتميز الإبداعي، وقضية الذائقة والتحيزات، ونظرة النقد المعاصر للخريطة الإبداعية، وحالة النقد في مصر. في حين تطرقت بقية الفصول إلى الجانب التطبيقي، فيما يتعلق بتجليات الوعي واللاوعي في المسرود وكيف يمكن أن يكون الوعي مخترِقًا ومتسائلا، محفزًا ومستنهضًا، ودراسة جوانب السرد المكتنزة بالثقافي

والفكري، وتقاطع الزمن والمكان مع الأحداث.
أما النصوص السردية موضع الدراسات التطبيقية، فقد جاءت متنوعة الأشكال: لتشمل الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا، وأدب الطفل، وأيضًا متنوعة الأجيال لتشمل عملاق الرواية العربية: نجيب محفوظ، وجيل الستينيات من مثل: إبراهيم أصلان، فؤاد قنديل، محمد حافظ رجب. وأصوات جديدة: جيهان عبد العزيز، عصام الزهيري، أحمد طوسون، أحمد قرني، ثروت عكاشة السنوسي، مع مراعاة اختلافات السن والتجربة والخبرة الجمالية لكل منهم.
لقد حرصت أن تكون هذه الدراسات ذات منهجية علمية واضحة، وتوثيق علمي، بافتراضات وأسئلة مسبقة، يتم التدليل عليها من عالم النص وبنيته، غير مقتصرة على دراسة الأبعاد الجمالية: بنيوية وأسلوبية، بل امتزج معها التأويل والسيميوطيقا والنقد الثقافي، والنقد الاجتماعي، في ضوء خصوصية كل تجربة.
أسأل الله تعالى أن ينفع بهذا الكتاب، وأن يكون علامة في طريق طويل، غايته الغوص في السرديات العربية بكافة أشكالها، ومحاولة رصد ما هو مكتنز ثقافيًا ونفسيًا واجتماعيًا وفكريًا في جمالياتها النصية، ولا شك أن المحاولة تظل جزءا من الجهد المأمول، في ضوء ما تدفعه دور النشر من إبداع يحتاج إلى كثير من المتابعة والنقاش والتقويم. ومن أجل نقد مؤسس على معرفة علمية منهجية بلغة نقدية تنأى عن النخبوية، وتقف في منزلة بين منزلتين، مستهدفة تبصير الأديب بالجديد المختلَف في نصه، مرشدة إياه إلى بعض العثرات؛ ومحاورة القارئ نقديًّا بشكل مختلف، تحيطه علمًا بمجمل النص، ومراميه وما فيه من جماليات وتأويلات.

الفصل الأول

وعي المبدع.. وعي الناقد

وعي الكتابة بالحواس والإحساس

عند التأمل في الكثير من الكتابات القصصية والشعرية، والنثرية بشكل عام، نلاحظ أن الكثير منها يندرج تحت ما يسمى الكتابة البصرية أو كتابة الإحساس والمشاعر فقط. وفي هذا إهمال لحواس الإنسان، وهي حواس فاعلة، وغير مقتصرة على عمل جوارح الأديب فحسب، بل تشكل مع باقي عوامل الإدراك والشعور أساسًا قويًّا في فهم العالم والأشخاص والأشياء.

(1)

فالكتابة البصرية هي الكتابة التي تعتمد الوصف لغة في السرد، فيعمد الأديب إلى الوصف الدقيق لكل للمشهد، بكل جزئياته وتفصيلاته، وعند التمعن في هذا الوصف، نجده يقتصر على استخدام حاسة البصر، فعين الأديب هي الراصدة، والأديب يقيم الأمور وفقًا لعيونه هو، أو عيون أبطاله في العمل الإبداعي. فيظل المتلقي واقفًا عند حدود العمل الأدبي: حدود المكان، حدود الزمان، الوصف للشخصيات خارجيًا، وحركاتها على صعيد المكان والزمان، وقد تتداخل حاسة السمع قليلاً في الوصف، ومثال ذلك:

"دخلتُ الغرفة، الكراسي مصفوفة في نظام، باقة من الزهور في المزهرية، ألوانها متنوعة، ثمة أوراق في ركن قصي، نظرت إليها، كانت مجلات وصحفًا قديمة، متداخلة الأوراق، يصلني صوت المذياع بموسيقى صاخبة، تمشيت جيئة وذهابًا، ثم جلست على كرسي، إنني في انتظار صديقي الذي أدخلني الغرفة، وتركني، أمسكت مجلة قريبة، صورة الغلاف تمتلئ بجسد امرأة فاتنة".

في النص السابق نلاحظ: وصف لكل محتويات الغرفة، ونرصد عين البطل تجول كالكاميرا، تنقل لنا كل شيء، وتعلل سبب وجوده، وتحركاته في الغرفة.

إن هذا اللون من الكتابة البصرية، يجبر المتلقي على الوقوف الظاهري أو بالأدق التسطح في تناول العمل، فهو منشغل بالتفاصيل، جاهل بما في نفس البطل. ويكثر هذا اللون في كتابات الأدباء الشبان، حيث يرغبون في توصيل كل شيء مرئي إلى القارئ، فهم يفترضون أنه جاهل بكل شيء، فعليهم القيام بالمهمة، فيغرقون في الجزئيات البصرية والحركية. كما نجدها بكثرة لدى كتابات الروائية والقصصية التي تعنى بتقديم عالم مكاني جديد- نسبيًا أو كليًا- على القراء، مثل عالم الصحراء أو المناطق النائية في الريف أو أمكنة المهمشين، وهذا اللون يتناسب معها، ولكنه يظل قاصرًا عن تقديم الفهم الكلي للعالم والأشخاص.

كما نراه أكثر في عالم السينما: ففي الأفلام العربية القديمة، تحرص الكاميرات على تصوير حركات الشخوص في المكان، وتعنى برصد المكان بما فيه بشكل دقيق بجانب تتابع الأحداث الدرامية. كما نراه في الفنون التشكيلية؛ في اللوحات التصويرية، خاصة في حقبة مايكل أنجلو ودافنشي، حيث الاعتناء بتفاصيل الجسد والوجوه، وكل ما في المكان. ونراه أكثر وضوحًا في الأعمال الفنية الأوروبية التي صوّرت العالم الإسلامي والعربي ابتداءً من القرن السابع عشر، حتى أوائل القرن العشرين. وهي لوحات سجلت بشكل دقيق حياة العرب والمسلمين، بريش الفنانين الأوروبيين الذين وفدوا للمغامرة والبحث عن عوالم فريدة عجيبة تبهر الأوروبي.

وكيلا يظن البعض أن الكتابة البصرية (أو التعبير البصري) لا ينقل أحاسيسًا ولا أفكارًا، فهذا غير حقيقي، فهو ينقل الإحساس والفكر، من خلال ما يستنبطه المتلقي من الوصف، وهذا استنباط غير كامل، لأنه

يجعل المتلقي أسيرًا في فهمه ومشاعره للوصف المقدم إليه من المبدع والفنان.

(2)

أما كتابة الإحساس فهو: تسجيل الأديب لكل مشاعره، وما يعتمل في نفسه، وما يفكر فيه، فيغرق المتلقي في أزمته النفسية وأفكاره وخواطره، بينما ينزوي المكان بوصفه، والجسد بحركاته، والزمان بساعته. ومثال لذلك:

"إنني في حيرة من أمري، أعيش قلقًا وسآمة، كلما غدوت إلى مكان أشعر بانقباض نفسي، أكره الناس، الأشياء، العالم، أريد العزلة، أن أعيش في ذكريات الطفولة الجميلة، هربًا من واقع أليم، واقع الفقر، وقلة الشيء، وفقدان الأمل في الحياة".

صحيح أن نقل المشاعر مطلوب، وهدف يسعى الأديب لترسيخه في متلقيه، ولكن هل الإنسان يحيا وينظر بمشاعره فقط، ويحيا وسط مشاعره فقط، أم أنه يحيا في معيَّة الناس والأشياء، وسط مكان وزمان، وهو يتعامل مع هذا كله بأحاسيسه وعقله.

(3)

إذن الكتابة بالحواس والإحساس هي: التعبير بكل حواس الإنسان وجوارحه عن اللحظة المعاشة، قدر المستطاع، ووفقًا لما يراه المؤلف الضمني كي تصل رسالته إلى المتلقي كاملة. فيكتب مستعينًا بحواس: البصر في الوصف المكان والأشياء، وحاسة السمع في نقل مختلف الأصوات في المشهد، وحاسة اللمس لإشعارنا بملمس الأشياء: خشنة أو ناعمة، حارة أو باردة، وحاسة الشم في نقل رائحة المكان والأشياء مثل: النباتات والروائح المتطايرة في الجو وروائح المصانع والمطاعم والمستشفيات والموتى، وحاسة التذوق في إيصال ذائقة الأشياء التي يمكن تذوقها، كل هذا بفؤاد المبدع

وعقله، وفي هذا الإطار هناك عدة نقاط مهمة:

الأولى: إن توصيل الأديب لهذه الحواس عبر الكتابة تتم في معية: الإدراك والشعور، فالإدراك: هو التصور العقلي والفهم للمعبر عنه، والشعور: أحاسيس المبدع في تعامله مع الأشياء والمكان والزمان والشخوص والأحداث.

الثانية: وهي مترتبة على النقطة الأولى؛ فإن الأديب قبل أن يمسك القلم، عليه أن يتعايش ويتأمل الموقف المعبر عنه، بكل حواسه، لا يكتفي بالسرد المتتابع المتلاحق الوصفي، بل يكتب بكل حواسه، يجعل المتلقي عائشًا في اللحظة الإبداعية بكل كيانه.

الثالثة: إنها كتابة معقدة، تحتاج إلى قاموس لغوي ثري يمتلكه الأديب، وقدرة خاصة على صنع التعبيرات والتراكيب اللغوية التي تنقل بدقة الحدث بكل متعلقاته النفسية والفكرية والشيئية.

الرابعة: إن هذه الكتابة ذات صلة بتراسل الحواس، وهو مصطلح أسلوبي يقصد أن يجمع التركيب اللغوي ألفاظًا ذات صلة بعدة حواس في آن، منطلقة من مفهوم الإدراك الكلي المتداخل للشيء، فعندما نقول: الوردة جميلة، لا نقصد الشكل (حاسة البصر فقط)، بل نقصد: الرائحة (الشم)، والرقة (اللمس)، والبهجة لرؤيتها (الشعور). ومن الممكن أن نقول: "الوردة تأخذنا إلى فضاء جميل" أو "نعايش الوردة الحلوة".. إلخ.

الخامسة: إن هذه الكتابة لا تشمل كل أنواع الكتابة في العمل الأدبي، بل يتطلبها الموقف الإبداعي ذاته، فهناك مواقف يقتصر التعبير فيها على حاستين أو ثلاث، وهناك ما هو أكثر أو أقل، هذه يقدرها المؤلف الضمني في إبداعه.

السادسة: تتطلب هذه الكتابة أيضًا ما يسمى بظاهرة "تداخل الضمائر" وتعني تعبير المبدع بضمائر مختلفة: المتكلم والمخاطب والغائب في

الموقف الواحد، بهدف توصيل كل الأصوات للمتلقي، دون غلبة ضمير بعينه: المتكلم مثلا أو الغائب، لأن التعبير بضمير واحد يعني ضمنًا استخدام حاسة أو حاستين على أقصى تقدير.

السابعة: إن هذه الكتابة متحققة في إبداع الكثير من المبدعين، مثل: نجيب محفوظ (في مرحلتي التجريب والنضج)، محمد عفيفي مطر (مجمل أشعاره)، محمد الماغوط (شعره ورواياته خاصة رواية الأرجوحة)، أمل دنقل (في دواوينه الأخيرة) وكثيرين غيرهم، كما أنها موجودة في كثير من الكتابات التراثية وتنتظر البحث والتنقيب عنها.

الثامنة: إن الكتابة بالحواس والإحساس، لا تقتصر على الإبداع الأدبي، بل تتخطاه إلى كافة الفنون، فجوهر المدرسة الانطباعية في الفن التشكيلي هي التعبير بالحواس والإحساس باستخدام الريشة أو خامات أخرى. وكذلك في الفن السينمائي: ونلاحظ سينما المخرج محمد خان (مصر) كيف تكون اللقطة السينمائية مشحونة بكل تعبير حركي وشيئي وجسدي، ولعل فيلم "أحلام هند وكاميليا" خير مثال: فالمشاهد دقيقة في لفظها، عميقة في دقائقها، تنقل أحاسيس الأبطال، ورد فعل الشارع؛ وغيره كثيرون في أنحاء العالم.

ومثال لكتابة الحواس والإحساس:

"دخلتُ الغرفة، الكراسي ناعمة الملمس، كسوتها لامعة، وهي مصفوفة في نظام، باقة من الزهور المتألقة في الزهرية، تبعث الكآبة؛ لذبولها وشحوب ألوانها، وانطفاء روائحها، ثمة أوراق في ركن قصي، عانقتها عيناي، كانت مجلاتٍ وصحفًا قديمة يفوح العطن من عناوينها التي تروج لشعارات حكومية سئمت النفس من تكرارها، الأوراق متداخلة، يصك أذني صوت المذياع بموسيقى صاخبة ملأت فؤادي بالغثيان، تمشيت جيئة وذهابًا، الجدران تلفظني، ثم جلست على كرسي، كسوته شوك في ظهري، إنني

في انتظار صديقي الذي أدخلني الغرفة، وتركني، أمسكت مجلة قريبة، الزمن ثقيل الخطى، صورة الغلاف تمتلئ بجسد امرأة فاتنة، كرهت هيئتها".

(4)

إن الأزمة التي صنعت هذا اللون من الكتابة تعود إلى: شعور المبدع الحقيقي أنه متوحد النفس مع عالمه، ورسالته الإبداعية تتمثل في نقل هذا العالم إلى متلقيه ومن هنا فإنه يحترق بالكلمة أو بالريشة أو بالكاميرا من أجل متلقيه. لعل هذا هو ما دفع أحد المبدعين العرب في الأردن ومصر إلى أن يسجل نصوصًا إلكترونية؛ تجمع الصورة والكلمة والموسيقى في نص واحد.

المبدع: الدور والرسالة

إنها قضية شائكة، تغوص في جذور الزمان منذ نشوء الإبداع، وظهور شخصيات الشعراء والفنانين، لأنها ببساطة تطرح عليهم سؤالا مفاده: ما وظيفتك أيها المبدع؟ وماذا تؤدي في المجتمع؟

فهناك منكرون من الأساس لدور المبدع، بل ويرونه عالة على المجتمع، وقد حدث أيام الخديوي إسماعيل، أن "المهردار" وهو مدير القصر وقتها، لم يجد في أي دور حيوي للشاعر علي الليثي وكان أحد ندماء الخديوي، وشاعرًا في بلاطه، فكتب على الغرفة التي كان يجلس فيها في القصر، الآية القرآنية الكريمة: {إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللَّهِ لا نُرِيدُ مِنْكُمْ جَزَاءً وَلا شُكُورًا}، فأسرّها الشيخ علي في نفسه، وتربص بمدير القصر، فلما كان جاء مجلس الخديوي، وسط الوزراء والأعيان وكبار رجال الدولة، قال الشيخ علي للخديوي: عندي حكاية يا مولاي. قال الخديوي: قلها يا شيخ. فقال الشيخ:

لنا طاحونة في البلد لكن ثقيلة على الحمار

علقت فيها الثور عصى علقت فيها المهردار

فانفجر المجلس بالضحك، واصفر وجه المهردار، ولم يستطع أن يرد، ولا أن يبين حقًّا من باطل أمام شاعر ميدانه الأساسي الكلمات.

في العصر الجاهلي، كان الشاعر لسان قبيلته، مؤرخًا لأيامها، مادحا لقادتها وشيوخها، محرضًا لهم على عمل أو سلوك أو فكر أو موقف، وكم من قصائد أشعلت معارك، وكم من أبيات أرّخت لأحداث وبطولات وأبطال، فلا عجب أن كانت القبائل تحتفل بظهور فارس مقدام، وبزوغ شاعر؛ فدور الشاعر لا يقل في الأهمية عن دور الفارس، بل يتخطى دور الفارس،

فالشاعر حاضر في السلم والحرب، الليل والنهار، الحل والترحال، في الحب والبغض والهجاء والمدح والحياة والموت، لذا، جاءت أغراض الشعر العربي منذ القدم، تغطي مختلف حالات الحياة والنفس البشرية: حب وهجر، مدح وذم، حماسة وتحريض، تأريخ ورثاء..

ومن ساعتها، تأسست في المخيلة الشعرية أن هناك دورا محوريا للشاعر/ المبدع، وتأسست أيضًا مع هذا الدور نرجسية، تتفاوت في درجاتها حسب شخصيات الشعراء، جنبا إلى جنب مع خيالات الإبداع السانحة والجانحة والهائمة.

يقال هذا، لأننا نجد في شخصيات المبدعين أنماطا مختلفة، وعبثًا في فهم الأدوار المناطة بهم، وتشويشًا في الرسالة، وتبدلات في الخطابات والمواقف، ناهيك عن السلوكيات التي تظهرها أحداث الحياة، وتخفيها أسطر الإبداع، أو ربما هو يتخفى خلف إبداعه، وبعضهم يعلن عن شخصيته الملَهمة، ليبرر أفعاله، فربما يغفر الإبداع لشطحاته، وربما يكون الخطأ الأوّلي من الشعراء أنفسهم، لأنهم يقدمون عوالم شعرية في أبراج عاجية، فيتخيل المتلقي أن منشئوها يعيشون فيها، وينسى أنهم يعيش في نفس واقعه، ولكن شتان من يصنع الخيال، ومن يقرؤه. وتكون الطامة الكبرى، أن نجد من المبدعين من يقول إبداع الحكمة والزهد، ويأتي من الأفعال ما يناقض الأقوال، فيُفقِدُ قوله سحره، مثلما يفقد فعله احترامه. والأمثلة في الواقع كثيرة، ولا زالت ترن في أذني- منذ صغري- كلمات الشاعر فاروق شوشة وهو يصف حال الشعراء، الذين عرفهم على الورق، وحلّق في سماواتهم، وارتقت نفسه بجمالياتهم، يقول: "أحببتهم عندما قرأتهم، وسقطوا من عيني عندما التقيتهم".

ولا نريد بالطبع أن نعزل المبدعين عن الحياة، ولا أن نطلب منهم ما لا يقدرون عليه، ولكننا نناقش القضية، التي يتهامس بها الكثيرون، وتظهر

في فلتات الألسنة، والمذكرات الشخصية، ونادرًا ما يتم تداولها في علنية.
نعم المبدع إنسان، يعيش واقعنا، وليس ذنبه أنه يمتلك القدرة على التعبير عن الخيال، أو يبدع الخيال، أو يصنع من الخيال واقعًا مختلفًا، فما الإبداع إلا خيال، وكلما أمعن المبدع في حبك الخيال، وسبك النص المعبّر عنه، كان رائدًا متميزًا، أما عن السلوك الشخصي للمبدع، فهو ما لا يجوز أن نخوض فيه، لأنه حق شخصي له، إلا أننا نطالب ألا ينفصل سلوك المبدع عن رسالته الإبداعية، وأن يظهر في علانيته، ما لا يعيبه ذاتيًا، ولا يفقده تقدير المتلقين واحترامهم له، خصوصًا إذا ارتبط الأمر بمواقف سياسية وفكرية واجتماعية، تتطلب التمسك بمبادئ، والذود عن قيم، وكم من الشعراء سقطوا واحترقوا تمامًا، عندما روّجوا لشعارات، سرعان ما كفروا بها، في شعرهم أيضًا، وما أقسى أن يصطدم القارئ بشاعر كان يذود في قلعته الشعرية عن مثاليات، وسرعان ما ناقضها في شعره أيضًا، دع عنك محكات الحياة، ولكن أن يقول الشيء ونقيضه، فيما يتعلق بالمبادئ والقيم، خصوصًا لو تطرق الأمر إلى الاحتشاد لما هو فئوي قبلي، عنصري، فتلك القارعة، لأنها تعني ببساطة كفرًا بما هو إنساني، وانتصارًا للأنانية والنرجسية الفردية والاجتماعية، وللأسف كثير من المبدعين يسقطون في هذا، وتفضح نصوصهم المخبوء في صدورهم، وتنطبق عليه الآيات الكريمة {وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ* أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ* وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ}. (الشعراء: 224، 225)
إن الدور الحقيقي للمبدع: تنويري تحريضي، جمالي، توعوي، ولو أدرك المبدعون ذلك لعظم الإبداع عندنا أكثر، ولكنهم يسقطون في التقليد أو يركضون وراء الأضواء، ويتعالون على العامة، وكثيرون منهم رسالتهم غير واضحة، وبوصلتهم مشتتة، والمصيبة أن تمضي بهم الحياة، وهم حائرون فكريا، غير واعين لدورهم حضاريا وتوعويا، يجترّون أفكار الآخرين،

ويعيدون إنتاج ما يقوله رفاقهم، ويشتكون من التجاهل الإعلامي، وانصراف المتلقين عنهم.

عندما نقول إن دور المبدع تنويري تحريضي، فلأن لديه المقدرة أن يجعل من نصوصه أغاني للتسامي بالنفس والمشاعر والقيم، فيحرّض قراءه على اتخاذ مواقف إيجابية مع قضايا المجتمع، ومشكلات طبقاته وشرائحه، وكلنا يردد أشعار بيرم التونسي لأنه استطاع أن يشعّر هموم الناس، ويملأ إبداعه بشجونهم، ونفس الأمر مع فؤاد حداد الذي أخلص في القصد والفكرة والجماليات، فلا زالت أشعاره تمس الوجدان، وكلما تغنى بها الفنانون، أدركنا المزيد من روعتها، ونفس الأمر مع أغاني سيد درويش التي صنعت من الهم حلما، ومن الحلم إرادةً وفعلا، وعبر هذا الدور، ترتقي الذائقة الجمالية، ويزداد الوعي، فينهض المجتمع، لأن النهضة يلازمها الوعي والجمال والإيجاب، وتعادي الإسفاف والتقليد والسلبية.

أزمة قراءة.. أزمة نقد

إننا نعيش أزمة كبرى، تضاف لأزمات عديدة تواجهنا؛ فإذا كنا نعاني من أزمة قلة الإصدارات والكتب في العالم العربي، بالمقارنة بين الدول السائرة على درب النهوض، بجانب غياب القراء لما هو جاد، وانتشار كتب التسالي والكتب الخفيفة مثل كتب الرياضات والطبخ وأخبار النجوم وفضائح المشاهير والساسة، فإننا نعاني معاناة مضافة، تتمثل فيما نسميه أزمة القراءة والمتابعة لما هو جاد، وأزمة النقد المعمق لما هو منشور. وهذه الأزمات وإن كانت مترابطة ومتشعبة، وتعود لأسباب اجتماعية وثقافية ونهضوية وسياسية، إلا أننا نرصد غياب رؤية شاملة تحاول أن تناقش الأزمة، وتقترح حلولا، وتقدّم رؤى، فالتباكي وحده لن يحل الأزمة وإن نبّه على وجودها، كما أن الحل لن يأتي إلا ممن أدرك أبعاد الأزمة وآثارها، وتفاعل معها، وامتلك خيالا، يطل به على مشكلات الواقع، ويسهم في حلها.

أبعاد الأزمة:

ربما يظن البعض أنها مشكلة بسيطة، ولكن الواقع المعيش ينطق بأنها مشكلة كبرى، ألا وهي غياب القراءة الفاحصة، والمتابعة النقدية، والتلقي الواعي، للكتب والإصدارات الجديدة والتي صارت قديمة، بحكم تراكم السنين والتجاهل، وربما نلمس هذا، فأكثر الكتب شهرة والتي يذكرها الناس ترتبط دائمًا بعوامل غير علمية ولا نقدية، منها شهرة الشخص ذاته، بأن يكون إعلاميًا أو شخصية شهيرة، أو أستاذًا جامعيًا، قرّر الكتاب الصادر على طلابه، فدرسته أجيال من الطلاب واستحضروه في أحاديثهم،

أو يكون ذا منصب وجاه، فالكل يركض خلف ما ينتجه بغض النظر عن القيمة، وبعبارة موجزة: شهرة الكتاب لا ترجع إلى عوامل الإبداع والقيمة العلمية المضافة، والرؤية الجديدة، بقدر ما ترجع لعوامل ثانوية.

ولا زلنا نستحضر إحدى الروايات، التي أصدرها إعلامي، كتبها بالبهارات المعتادة، من إشارات جنسية، وأحداث ومفاجآت، وهي في الحقيقة تروّج لأفكار نمطية، لا جديد فيها، ناهيك عن المستوى الفني التقليدي للرواية، خصوصًا أنها العمل الأول لصاحبها، ولكن لأنه إعلامي، ولأن موضوع الرواية على هوى السلطة،؛ سرعان ما تحولت الرواية إلى مسلسل، بعد تكرار طبعاتها.

فكثير من الكتب والأعمال الجيدة اختفت ومنذ بداية صدورها، لغياب المتابعة والاحتفاء القرائي والنقدي بها، والأمر أشد ضررًا مع المشروعات البحثية الكبرى خصوصًا في مجالات العلوم الإنسانية، والأدب، مما زاد من إحباط مؤلفيها، وتوقفهم في أحايين كثيرة عن مواصلة الإبداع والإضافة العلمية والبحثية.

المشكلة قائمة وملموسة، ويعاني منها المجتمع الثقافي والعلمي، وتتمثل في غياب المتابعة والعرض للكتب الجديدة أولا بأول، وعدم توافر نقاش علمي وتقييم حقيقي لكثير من هذه الكتب والإصدارات، فالقراءة والنقاش والنقد تمثل الوجه الآخر للإبداع العلمي والإنساني والأدبي. وكثير من الكتب طواها النسيان لأنها لم تعرض ولم تناقش، وضاع صداها، خصوصًا إذا لم تجد يتحقق لها انتشار أو ترويج. فالمشهد الحادث- والواقع الآن- هو كتب تصدر، تواكبها أحيانًا تغطيات صحفية محدودة لا تأثير لها، وبعضها يكتفي بنشر الفقرة التي تكون على الغلاف الخلفي للكتاب، أو تقديم عرض موجز وملخص للكتاب أكثره من مقدمة الكتاب نفسه ومما يمكن فهمه من الفهرس، والغالب فيما نقرؤه احتفاء من أصدقاء

المؤلف أو طلابه بالعمل الجديد، دون فرز حقيقي هل هو جديد بالفعل أم تكرار لمنتج سابق للمؤلف نفسه أو في الساحة الثقافية، خصوصًا أن هناك شكوى عامة من ظاهرة كتب القص واللصق، والروايات مكررة الفكرة، وإعادة إنتاج ما سطره السابقون.

فأي إنتاج إبداعي أو فكري أو بحثي أو علمي لابد أن يواكبه عرض له، ثم قراءة معمقة، ونقاش جاد، ونقد دقيق، وتقويم وتقييم من متخصص، وهذا- للأسف- غير حادث بشكل فاعل في حياتنا الثقافية العربية عامة، والعلمية والأكاديمية خاص، ناهيك عن شكوى الأدباء والمبدعين من غياب النقاد الجادين.

وعلى الجانب الآخر، فإن النقاد والمتخصصين، إن قرأوا لا يكلفون أنفسهم عناء الكتابة بالعرض والتعليق والنقاش والنقد، لغياب الحافز المادي، وعدم توافر مواقع للنشر ذات مصداقية، بعيدًا عن النشر على صفحات وسائل الاتصال الاجتماعي أو المنتديات الأدبية المجانية، فهذه تحفل بما هو أكثره غث، ونادرُه جاد.

لقد ندرت القراءات المعمقة والناقدة، مما أدى إلى غياب الحوار البنّاء بين القراء والنقاد والمؤلفين، وهذا ما نسعى إليه في دعوتنا، بأهمية فتح الباب على مصراعيه لهذا الحوار بين المؤلف والناقد من جهة عبر القراءات النقدية، وبين المؤلف والناقد والقراء من جهة أخرى، والذي لن يتحقق إلا بإدراك الجميع (المؤلف، القارئ، الناقد) أهمية التحاور الخلاق، عبر دراسات مكتوبة، ومقالات متابِعة، وآراء متفحصة، وليست مجاملة أو مستسهلة المطالعة. فالحوار بين الأطراف الثلاثة لابد أن يكون منظما؛ إما عبر ندوات شفاهية وهي بلا شك جيدة، ولكنها محبوسة في شفاهيتها، وفي عدد من حضرها، أما لو تحول الرأي المعلن إلى مكتوب ومنشور، فيكون الحوار محدد الأطر، مرتب النقاط، نستطيع أن نتابع

الردود والتعليقات، ونقارن ونوازن، وكم من الفوائد ستعود على الجميع من هذا.

إحياء نهج ونهج الإحياء:

إننا نطالب بإحياء نهج القراءة الناقدة في الحياة الثقافية والعلمية العربية، فالنقد عملية فكرية شاملة تمثل قمة التفكير، وهو عملية مواكبة وموازية ومساوية للتأليف والإبداع ذاته، بل هو إبداع آخر، أو إبداع على إبداع. فلا يعقل أن يغيب النقد بهذا الشكل عن الحياة الثقافية والعلمية العربية في ضوء كثرة الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية، على نحو ما نجده في الشكاوى المتكررة على ألسنة المؤلفين والباحثين والمفكرين والمتمثلة في عدم وجود أي صدى- أو أصداء ضعيفة- لمؤلفاتهم.

فالنقاش الحقيقي يحفز العالم والباحث والمفكر والأديب على الإجادة، ومعرفة سبل تلقي كتابه وكيف استقبله القراء على العموم والنقاد والمختصين على الخصوص، مما يحفزه إلى استكمال مشروعاته العلمية، بجانب التجويد لها.

وأيضا، فإن النقاش الجاد يؤدي إلى فرز الأعمال الجيدة من الرديئة، وكم من أعمال رديئة تسيدت وانتشرت لغياب النقاد والمتابعين الجادين والتقييم الحقيقي لها، وأضرت أكثر مما نفعت، وبعض المؤلفين- خصوصًا في المجال الأدبي- زادوا من التسطح الفكري والأدبي لدى القراء نتيجة استسهال القراءة، وغياب الإرشاد النقدي والتوجيه العلمي.

وعلى الجانب الآخر، فإننا نطالب بنهج الإحياء، ونعني به إحياء الحياة الثقافية والإبداعية والعلمية العربية، على نحو ما كان عليه أجدادنا الأوائل، فالتاريخ يحدثنا عن مدارس زاهرة في علوم اللغة والبيان مثل مدرستي الكوفة والبصرة، ويحدثنا عن عواصم حضارية كانت المساجد

والمدارس تتنافس في إقامة حلقات العلم، وقراءة الكتب، ومجالس النقاش، وهو ما وجدناه في بدايات النهضة الحديثة فيما نسميه الصالونات الأدبية، والجماعات الثقافية، والمجموعات العلمية، وكثير منها غاب تحت معاول ضياع البوصلة الحضارية، وتعاظم الفردية، وسيادة الأنانية العلمية، والركض وراء الأضواء، وغياب الأطر الجماعية في البحث والتفكير.

أيضًا، فإن نهج الإحياء يحتاج منا إعطاء الفرصة للنقاد والباحثين الجيدين كي يقرأوا ويكتبوا، مع تقديم الدعم لهم، وإتاحة مساحات النشر في الصحف أو المجلات، مما سيؤدي إلى حفزهم وحضورهم بدلا من كسلهم وابتعادهم، وترقية مهاراتهم، ومن ثم الاستفادة من قدراتهم البحثية والنقدية والعلمية، على مستوى الأفراد والجماعات والتوجيه الثقافي والفكري العام.

ومن المهم في هذا الأمر استقطاب مختلف الأقلام البحثية والعقول الناقدة والأساتذة المحكمين، وأيضًا المثقفين والقراء وكل من يستطيع المساهمة بالكتابة والتقييم والبحث، وستكون فرصة لطرح المزيد من القضايا البحثية المختلفة، فالنقاش يولّد الأفكار ويفسح المجال لوجود تحاور علمي جاد، يتخذ من الكتب والمؤلفات والأعمال الإبداعية موضوعًا له، ويكون بين المؤلفين والنقاد والقراء على السواء.

مستويات النقاش:

ونعني بها: مستوى التلقي والتفاعل مع الكتاب سواء كان شفاهيًّا أو مكتوبًا، فنحن في حاجة إلى تفعيل هذا، خصوصًا وأن دوائر التلقي تكاد تنحصر في مستويات ثلاثة، متداخلة أحيانًا، ومتباعدة في أحايين كثيرة:

المستوى الأول: الخاص بعموم القراء، وهؤلاء هم المستهدف العام

للكاتب، فبهم وإليهم يتوجه المؤلف، حتى لو كان كتابه أكثر تخصصًا فهو مفيد أيضًا لهذا القارئ، فلاشك أن القارئ العام له حضوره، وتأثيره، وإفادته، فمن المهم أن يجد القارئ العام المساحة الكافية لعرض آرائه، والتواصل مع المؤلف والناقد المتابع على السواء.
وبالطبع يتفرع عن هذا المستوى ما يسمى "القارئ غير المتخصص"، والذي يحتاج إلى التعرف على الجديد في العلوم والفنون والآداب، لإثراء ذائقته وفكره من جهته، وأيضًا إثراء تخصص الدقيق من جهة أخرى، وفق مفهوم دائرية العلوم، وتكامل الفنون، وتلاقح العقول، وتلاقي الفهوم.
المستوى الثاني: القارئ المتخصص في نفس المجال، وهذا يحتاجه المؤلف كي يتعرف- وبشكل مباشر- ثمرة إنتاجه وما أضافه، وأفضل من يقدم له ذلك هو المختص في مجاله، وكلا الطرفين مستفيد، الأول/ المؤلف، والثاني القارئ، حيث التلاقح الفكري أوكد، والتعاطي العلمي والإبداعي أشد.
المستوى الثالث: الناقد، ولا نعني به الناقد الأدبي أو الفني فحسب، فالأمر أكبر من ذلك، لأن النقد بشكل عام يناقش ويحلل ويقوم، وينظر للكتاب بمنهجية نقدية، ووفق أطر معرفية عديدة، ناهيك عن التراكم المعرفي الذي نجده عند الناقد، نتيجة متابعاته الدائمة والحثيثة للجديد في هذا المجال. وبعبارة أخرى: فإن كل مجال علمي هناك عالم يمتلك القدرة على النقد، بشكل منهجي وعلمي يضع يده على التميز، وينبه إلى المكرر، ويقارن ويوازن بين الكتاب وغيره، ومن ثم يضع الكتاب في موضعه الصحيح في الخضم الإصدارات الجديدة وأيضًا القديمة.
ومن هنا، فإن هناك ثلاثة خطابات تُقرأ وتُعلق وتُناقش:
أولها: خطاب القارئ العام، وفيه يكون عبارات عامة، ولكنها دالة على مستوى فهم الكتاب من قبل هذا القارئ ونفس الأمر مع القارئ المثقف غير المتخصص.

وثانيها خطاب القارئ المتخصص، وهو إذا كان معنيًّا وواعيًا لما في الكتاب، ويستطيع أن يتعرف الجديد، وينبه على الأخطاء إن وجدت، ولكنه لا يمتلك التقييم الشامل، والنقد المنهجي، لأن الأمر ببساطة أن ليس كل متخصص ناقد.

وثالثها: خطاب الناقد الممنهج، والموضوعي، والذي يقوم بمهام النقد المتمثلة بـ: التفسير، التقييم، التوجيه، وهي مهام تشمل مختلف العلوم والإبداعات.

وفي ضوء ذلك، فإن أسلوب الخطاب العلمي والنقدي سيكون صادرًا من القارئ المتخصص والمؤلفين والمتابعين والباحثين، مثلما يشارك في صياغته القارئ العام. مما يوجب على كل من يسهم في الكتابة والمراجعة والنقاش والنقد أن يضع في اعتباره الكتابة بأسلوب علمي سهل دون تسطيح، واضح دون غموض، مستوفي الأفكار، بقراءة واعية للكتاب، والإحاطة بالموضوع ذاته كما أنه من المهم فتح المجال لكتابات عديدة حول الكتاب موضع البحث، بمعنى أن يكتب عنها ويقيمها الأستاذ الأكاديمي المتخصص في المجال، والمثقف العام، والناقد المتخصص والمتابع. فتكون الكتابة وفق محاور عديدة، أهمها: عرض الفكرة الأساسية للكتاب ومحاورها، طرح الجديد في الكتاب والإضافة العلمية، مناقشة أهم المعلومات والأفكار الجديدة أو المكررة، نقد الكتاب فكرة، وأسلوبًا، وعرضًا، وبناءً، وتسلسلا، وضع الكتاب في مكانته العلمية.

علاج الأزمة:

إننا في حاجة إلى توفير مواقع متخصصية إلكترونية ولها إصداراتها الورقية، تقودها كوادر أكاديمية وبحثية على مستوى عالٍ، وتجذب المزيد من الكوادر البحثية والعقول، والتي ستكون- دون شك- ملتقيًا علميًا جادًّا،

يستكمل جهود الجامعات ومراكز البحث العلمي والحلقات النقاشية، وبتواصلٍ أساسه الكتب والبحوث من جهة، والمقالات والدراسات من جهة أخرى، على أن تتيسر لجميع الأعمار والباحثين والتخصصات. كما تسعى هذه المواقع إلى تقديم مقالات تستهدف النقاش الحقيقي والمثمر والبناء للإصدارات الثقافية والعلمية والإبداعية والإنسانية العربية، وترتفع بمستوى النقاش من الشخصانية أو العرض الصحفي أو الاحتفالي، إلى النقاش العلمي الموضوعي المتوازن.

البوصلة الحائرة.. الإبداع والتمايز

نعم، نحن نعيش في أزمة مختلفة، خاصة بالإبداع والتمايز.
أزمة جيل كامل من المبدعين، لم يجدوا حظا من التميّز، ونعني به: أن يتم فرز المبدعين الحقيقيين، عن ذوي أنصاف وأرباع المواهب، منعًا من اختلاط الحابل بالنابل، وحفاظا على هذه الكنوز الإبداعية من الضياع في خضم الحياة، وما أكثر من ضاعوا أو كسلوا، أو توقفوا، فيتم الاحتفاء بهم، ومتابعة إنتاجهم، والتعريف بتميزهم. أما المرئي حاليًا، فهو نوع من التساوي، فلا يشعر الجاد المتميز بموهبته ولا يُقدَّر إلا في حضرة أولي الفن والإبداع، وهم على قلتهم متشرذمون، غارقون في نرجسية الذات، وصراعات تؤجج القلوب. ويومًا ما صرخ "فاروق شوشة" قائلا: لقد أعجبت بالشعراء الكبار على الورق وكرهتهم عندما التقيتهم.
فالقضية ببساطة: معاناة ذوي الإبداع من التجاهل والتهميش وأحيانًا النبذ، فإذا كان الفرد البسيط يحتاج إلى التقدير والثناء عندما يؤدي جهدًا مضافًا، أو يتم عمله على خير وجه، فالأمر يتضاعف مع المبتكرين والمبدعين والحالمين.
إن هذه الأزمة لها وجوه متعددة، وهوامش، وكي تتضح صورة الأزمة، يلزم العودة إلى التاريخ ثم إلى ماضٍ قريب وأقرب.
ففي التاريخ القديم، كانت القبيلة العربية تحتفي بنبوغ الشاعر وبزوغ الفارس، ولم يكن للشاعر دور تحريضي، بل كانت له أدوار عدة: أبرزها الفخر بمآثر القبيلة وتسجيلها، وأيضًا التعبير عن الوجدان الجمعي، فكان أبناء القبيلة يلتفون حوله في أمسياتهم، ويحفظون شعره، ويرددونه في المسامرات والمساجلات، وهذا ما جعل الشاعر شاعرًا بذاتيته، ملاقيًا

التقدير والثناء دائمًا داخل قبيلته، ثم يذاع صيته بين القبائل، فينال من الحظوة الكثير، ويجعل نصوصه ترددها الألسنة في، وهذا ما استمر بعد ذلك طيلة العصور اللاحقة، حيث حافظ الشاعر- أيًّا كانت موهبته وحجم إبداعه- على هذه الصلة الحميمة والتلقائية بينه وبين الجمهور، وإن تطورت الشهرة لتصل إلى بلاط الخلفاء والأمراء رأسيًا، وإلى مختلف أقطار العروبة والإسلام أفقيًا. ولنا في أبي الطيب المتنبي والبحتري وأبو تمام نماذج رائدة في ذلك. وكانت الشهرة على قدر التميز في الإبداع النصي، وإن ظلت المضامين ضمن أغراض الشعر التقليدية: المدح، الرثاء، الفخر.. إلخ. ففي الجوهر أن الأدباء حظوا بمكانة سامية في المجتمعات العربية: الحضرية والبدوية، مما ساهم في تطوير الأدب، وإنضاج المواهب.

وحديثًا، حين كانت الحركة الأدبية في العالم العربي تلتقط، وتسلط الضوء، وتحتفي بالمواهب الفذة، وإن تمت بشكل جزئي أحيانًا، وفردي أحيانًا أخرى، وإن ظل الأديب متمتعا بنفس الحظوة، وإن تراجعت قليلا.

وأبرز مثال على ذلك في التاريخ الحديث: الشاعر أحمد شوقي الذي اكتشفت موهبته الشعرية أستاذه في المدرسة الشاعر محمد البسيوني، وهو في المرحلة الثانوية، ومن ثم رشحه إلى الخديوي الذي تبناه، وأرسله في بعثة إلى فرنسا لدراسة القانون، والتعرف على الحياة الثقافية الفرنسية، وحين عاد كان شاعر البلاط وعلامة على شاعرية عظيمة. أما التاريخ الأقرب، فإن الشاعر محمود درويش هو العلامة الأبرز، حيث وجد من الصحافي اللبناني "روبير غانم" عونًا وتشجيعًا، من خلال نشر قصائده في الملحق الثقافي في جريدة الأنوار ببيروت، ومن ثم وجد دعمًا ومواكبة نقدية من رجاء النقاش في القاهرة الذي أصدر أول كتاب نقدي عنه بعنوان "محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة". الشاهد في القضية: وجود من يكتشف، ويدعم، ويزكي، ويبرز، المواهب، ويرعاها، ويضعها

في موضعها المناسب، وهي بدورها تَجدّ لتحافظ على مكانتها، مدركة وعورة القمة، وكثرة المتطلعين إليها، وأيضًا الحاسدين والناقمين، ناهيك عن المتآمرين. وشذّ عن ذلك نماذج من هنا ومن هناك، خاصة الأدباء الذين يلتحقون بسلطة ما: الصحافة، السياسة، رجال الأعمال، الأمراء.. إلخ، وهؤلاء مثل فقاعات الصابون، ما أسرع انتفاخها.. وأيضًا تلاشيها.

وماذا عن المشهد الإبداعي المعاصر؟ إنه بوصلته حائرة المؤشر، وهو بالطبع متأثر بحالة سياسية واجتماعية تعم الأمة العربية، إنها حالة أشبه بانعدام الوزن، لا هوية ولا هدف ولا خطة وطنية، مما جعل الأدباء غير مرتبطين بحال الأمة، ولا بأهداف الوطن، وإنما غارقون في ذاتيتهم، التي تتحول من نرجسية إلى أنانية، وتظهر بشكل لافت في السلوك الشخصي لكثير من المبدعين، فالمبدعون المشهورون يتعاملون مع المستجدين بطرق مختلفة، فهذا الشاعر الكبير.. يلتقط شاعرًا شابًا تميز في جيله، ويعده ويمنيّه بالكثير، على أن يلازمه كظله، ويكون بوقًا شبابيًا له، يحضر مجالسه الخاصة، والمقابل أن يقدم المشهورُ المستجدَّ بوصفه من تلاميذه النجباء، وعلى الأخير أن يحترم ويقدس أستاذه، ويكتب عنه، ويردد شعره، وتكون الطامة أن يخرج التلميذ من عباءة الأستاذ يومًا، ليقول أنا هنا بشعري، فينقلب الأستاذ عليه، متباكيًا في وسائل الإعلام على هؤلاء الشباب الذين لا يقدرون أساتذتهم، ولا يحترمونهم، وتكون مادة مسلية في الإعلام، يلمع من خلالها الشاعر المشهور كبير السن، بوصفه الضحية. هناك بالطبع من فهم اللعبة من الشباب، وأدرك أبعادها، من تجارب السابقين، فظل ملازمًا للأستاذ، ينقل له همسات الوسط الأدبي، ضمن جلسات النميمة، ولا مانع من تقديم خدمات عينية وتأدية المشاوير، ويكون المقابل وساطة الكبير له لينال جائزة ما، فيظل الأخير لاهجًا دائمًا بفضل الأستاذ عليه، وأنه سيظل على العهد مهما حيا.

وإليك نموذج آخر، هذا الشاعر الكبير الذي توقف عن قرض الشعر منذ عقدين، ولكنه تعلق بعالم الصحافة والأضواء والنشر، ويقوم بواجبه في رعاية المبدعين الجدد، ولكنه يختار الأضعف والأقل فنًّا، وإن قوي صوته وعلا متناغمًا مع ما يطرحه أستاذه. طبعًا، فإن الأستاذ لا يكتفي به، فهناك آخرون معه، وكلهم يعزفون ألحانه، ثم إن الأستاذ يختار طريق الشهرة، فيطرح قضية للنقاش من آن لآخر، ظاهر القضية الأدب، ولوجه الأدب فقط، وباطنها الشهرة ولوجه الذات فقط، فيحارب- مثلا- شعراء قصيدة النثر، وتغني جوقته معه، وتطارده الصحافة، وتنبري الأقلام في الرد عليه، ويظل دائمًا في الساحة، ولا يهمه الاتفاق أو الاختلاف، فالمهم في الإعلام العربي من يستطيع أن يضع الشّطّة ومتى يضعها، لا من يصنعها وينقلها. طبعًا لا يجد غضاضة صاحبنا أن يجعل الجوائز من نصيبه، وسيجد من النقاد العرب من يزكيه، غير عابئ أن يقال عنه إنه المحكم، ورئيس اللجنة، والفائز أيضًا، فسرعان ما سينسى الوسط الثقافي الأمر، عندما تنفجر معركة جديدة يكون بطلها صاحبنا.

وتتندر الأوساط الثقافية اسم شاعر، يعمل في إحدى المجلات الأسبوعية، مسؤولا عن الصفحة الثقافية، ولأنه محدود الموهبة، يبرع في التقليد، والنهل من القاموس الشعري، وهو واثق أنه لن ينال المجد وإن كان عضوًا في الحزب الحاكم، وزوجته كانت من جماعات حقوق المرأة التي رعتها زوجة الرئيس (المخلوع)، فكان يلجأ إلى الفرقعة بالهجوم على الدين أو ابتذال لفظة (إله)، ليستدر دموع زملائه الصحفيين في صفحاتهم، وابتسامات هازئة واعية من سائر الأدباء.

صنف ثالث من الأدباء، وهؤلاء غير منشغلين بالتميز الإبداعي، ولا قضايا الأمة، فهذه أمور تأتي حتمًا في ثنايا القصائد، وهي مأخوذة من نفس القاموس الشعري المتداول، وإنما تكون المسألة- وهي واضحة- توثيق

العلاقات مع أكبر كم من المبدعين في الوطن وخارجه، وهؤلاء يبررون تصرفهم بأن الشهرة تعني أن يعرفك أكبر عدد من الأدباء، خاصة العاملين في الإعلام، وتتعجب عندما تجلس مع هؤلاء المبدعين، في أن جل أحاديثهم فخر بعلاقاتهم الواسعة، وأن الصحفيين والشعراء يعرفونهم بشكل خاص، وعليك أن تتوقع أن هذا لن يعطيك أية مفاتيح للوصول، فعليك أن تستمع إليه فقط، وتثني على نبوغه، وعلى حظه الذهبي الذي جعله يفوز بما لم يفز به الآخرون.

هذه مجرد أمثلة، توضح واقعًا لا يقدم فرزًا حقيقيًا للمواهب، فعلى قدر علاقاتك تكون شهرتك، لتكون المسألة برمتها: شهرة وهمية، وتقديرًا لحظيًّا.

وبالتالي، يكون السؤال المطروح: كيف يكون التمييز؟

والإجابة: نوضح أن التمييز ينبع من التميز، وأن التميز الأدبي يأتي بعد مشوار طويل، ودأب في الكتابة، وعمق في القراءة، وارتباط بقضايا الوطن وآمال الأمة وثقافتها، وهذه لا تعرف عمرًا ولا شخصًا بعينه. فلا نتوقع أن نتعلق بدور الأفراد ونتجاهل العمل المؤسسي، فالأفراد- وإن جدّوا- متشرذمون، والعمل المؤسسي- وإن ضعف- متوحد، ولكننا نحتاج إلى مؤسسات جديدة، مؤسسات حقيقية تفرز الموهوب، وترعاه، وتتبناه، وتوجهه، وهذا ما لا نجده في الدول العربية الفقيرة أو الغنية على السواء، فالشكوى عامة من تجاهل المبدع الحقيقي، والانتصار للزائف أو الضعيف أو المتوسط أو المتوقف. وأتصور أن تكون هذه المؤسسات الثقافية ذات استقلالية ما، فلو كانت تابعة للأجهزة الحكومية، فإن البيروقراطية والوساطة ستكون عنوانها ووسائلها، وإنما تكون مستقلة الإدارة، وحبذا لو كانت منتخبة، بها عدد من النقاد الأفذاذ، الذين يتابعون الجديد من الإبداعات، ويكتبون عنها مقومين، غير مادحين أو

مستهجنين، وينشرون ذلك في مجلات ومواقع ثقافية متجددة الطرح، ويقيمون الندوات والمؤتمرات بعيدًا عن الوجوه المتحنطة التي تجعل الندوات مَكْلَمات، لا مناقشات.

إذا كان وليم شكسبير أكبر جوهرة وأغلاها في التاج البريطاني، فإننا نتوقع لو سلكنا النهج المقترح أن تكون المحصلة لدينا عشرات من شكسبير، وهؤلاء بلاشك غنيمة ثقافية تسهم- حاضرًا ومستقبلا- في القوة الناعمة للوطن، وفي نشر ثقافة الأمة، وأيضًا في منافع اقتصادية ضخمة، حيث يكون العائد من تصدير الكتب، وترويجها في العالم بملايين النسخ، مثلما فعلت بريطانيا حديثًا مع أعمال أجاثا كريستي التي بيع من مؤلفاتها 350 مليون نسخة باللغة الإنكليزية وحدها، حاملة ثقافة وجغرافية وتاريخ البريطانيين، هذا على الصعيد الأدبي، فما بالنا لو عممت التجربة على الصعيد المسموع والمرئي، وعلى صعيد المخترعات والمبتكرات، ليكون في المجتمع حالة عامة تضع المبدع الحقيقي الموهوب في المقدمة، بغض النظر عن أية عوامل أخرى.

الخطاب النقدي بين الذائقة والتحيزات

النقد هو الوجه الآخر للإبداع، فإذا كان هناك إبداع، فلابد أن يصاحبه ناقد يقرأ ويفسّر وينظّر ويُرشد ويقوّم، ويضع القواعد، التي سيحطمها مبدع ما يومًا، وسيجد ناقدًا معه يؤطر ويقنن ما حطّم. والعملية النقدية روح الثقافة والفكر، لأنها ببساطة يجعل العقل المبدع في حالة تحفز دائمة، ورغبة في التجديد والابتكار، كما تجعل العقل المثقف يطرح الأسئلة التي هي ناتجة عن تعمق ونقاش.

وعندما نتحدث عن مشكلات النقد، فإننا نتحدث عن الرافد الثاني في العملية الإبداعية في مجملها، فإن جادل البعض بأن الإبداع يواكبه تلقٍّ، والتلقي هو الرافد الثاني للإبداع، نقول بأن النقد هو التلقي الأول للإبداع، فالمتلقون على مستويات وآراء وتقييمات وتحيزات، يظهرون تلقيهم بعبارات الارتياح أو علامات التملل، ومن ثم يتطور الأمر إلى إشادة أو هجوم، حتى يصل إلى تحليل ونقد وتقويم. والأمة الناهضة المتحضرة هي التي يكون التلقي فيها عال، لأنه يحفز المبدع على الجديد، وعلى قراءة ما في عقول ونفوس وذائقة المتلقين له.

وبعبارة أوضح، فإن التلقي بوابة النقد، والنقد الصحيح أساسه تلق عالي المستوى، وما الناقد إلا متلق رفيع الذائقة.

تبدو مشكلة النقد في حياتنا الثقافية المعاصرة في أوجه عدة، منها ما هو إيجابي ويتمثل في ثورة في المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، وفي انفجار معرفي هائل، وكثرةٌ في المبدعين والإصدارات، وتعدد وسائل النشر الورقي أو الإلكتروني أو الفضائي، وفي نفس الوقت الشكوى المزمنة من قبل المبدعين بأن الحركة النقدية غائبة، تقابلها شكوى من النقاد بأن

حركة الإبداع يختلط فيها الغث بالسمين، ولا وقت لمواكبة كل ما ينشر، ولا توجد جهات ترعى النقد، ولا نفوس تستقبل النقد بأريحية وسماحة. ومن هنا تأتي رؤيتنا، لعلها تضع المزيد من النقاط على الحروف، آملة أن ينتهي النقاش إلى كثبان وثمار، بدلا من كونه ركامات وتلال.

ذائقة الناقد وتحيزاته:

الذائقة أساس في عمل الناقد، ولا يمكن تخيّلَ نقد أو ناقد يفتقد التذوق الرفيع، وإلا تحوّل إلى ثرثار يتكلم عن نصوص لا يستشعر جمالها ولا قضاياها، أما تحيزات الناقد فهي واقعة، فلا يوجد هناك ناقد محايد تمامًا، وهذه من سمة النفوس البشرية، ولكننا نريد ناقدًا ينطلق من النص، ويفك شفراته، ويغوص عند جمالياته، ويكون ملاصقا له، لا أن يدخل بقناعات مسبقة، ورؤى ثابتة، تبحث عما تؤيده، فإن لم تجده، انحازت ضد النص والمبدع. وهذا ما نلمسه في ظاهرة تلازم مبدعين بعينهم مع نقاد محددين، كلاهما يخدّم على الآخر.

وينعكس هذا الأمر على خطاب الناقد، فهناك نقاد أوتوا ملكة الكلام، وإيضاح الفكرة، والغوص في المعاني، وتيسيرها للمتلقين، وتعطيهم مفاتيح الولوج في النص، ومداخل مناهج، وتيسر مصطلحات النقد المنهجي وتبسّطها، وهناك خطابات نقدية ضبابية ملغزة، تحوم على ضفاف النصوص ولا تدخلها، وندخل ونخرج منها دون جدوى، وهناك خطابات نقدية احتفائية، تمدح بمجانية، وهناك خطابات مهاجمة، لدواع شخصية أو ضد مذهب وتيار أدبي، وأحيانًا بدافع إيديولوجي.

إن مهمة الناقد متعددة، فهو مفسر للنص، واقف عند قضاياه، شارح لجماليته، قارئًا له في ضوء سياقاته الثقافية والاجتماعية، واضعًا نصب عينيه التركيز على تقريبه للقارئ، مما يقودنا إلى دور الناقد نحو القارئ

العام، أي القارئ غير المتخصص أدبيا، ولكن لديه ذائقة تواقة للأدب، ويريد من يفك مغاليق ما استغلق عليه فهمه، فينبغي أن يكون الخطاب النقدي لهذا القارئ ميسرًا سلسًا، مضيئًا للنص، مرشدًا له في القراءة آخذًا في حسبانه تثقيف القارئ العام نقديًا، ببعض المصطلحات والطرائق مع شرح مبسط لها، فهؤلاء القراء هم ميدان التلقي الرحب للأدب عامة.

أما القارئ المتخصص، ومن في حكمه، فله دراسات نقدية خاصة، لها خطابها وقضاياها، وهؤلاء هم جمهرة الباحثين والنقاد المتخصصين في الجامعات ومراكز البحث العلمي، وطلاب العلم، والصحافيين المهتمين بالأدب، وهؤلاء على قلتهم هم الذين يوجهون القارئ العام، ويدلّونه على الكتب المتميزة.

وكلا الاتجاهين لا مناص منهما، وبالتالي لا خلاف على دور الناقد نحو المتلقي العام والخاص على السواء. وفي جميع الأحوال، فإن دور الناقد وصفي محايد موضوعي في المنطلق، ومن ثم يدرس المنجز الإبداعي في النص جماليًا ورؤيويًا، مستفيدًا من المناهج المختلفة، وتكون التحيزات هنا ليست شخصانية بقدر ما هي أفضلية لنهج في القراءة النقدية عن آخر، والانحياز لاتجاه أدبي ما بمبدعيه ونصوصه.

التحيز الإيجابي:

ونعني به أن يتحيز الناقد إلى الإبداع، والإبداع فحسب، بكل مقاييس الإبداع المتمثلة في العمق الفكري، والبلاغة الأسلوبية، والبنية المحكمة، واتساق رسالة النص مع القيم الإنسانية النبيلة. بدون النظر إلى أية اعتبارات دينية أو مجتمعية أو لغوية، فالأدب الخالد خالدٌ لما فيه من رؤية وجماليات تتناقلها الأجيال عبر القرون.

أي أن الناقد ينتصر للمبدع الحقيقي، وينحاز له، وينحّي في سبيل ذلك قناعاته الخاصة، فدور الناقد الأساسي اكتشاف الإبداع والمبدعين الموهوبين، فهؤلاء ثروة الأمم، وعنوان تميزها، وسر قوتها. وأي أمة تفتخر بمبدعيها في الفنون جنبًا إلى جنب مع قادتها وزعمائها، بل إن المبدعين يبقون، ويعلقون بذاكرة الشعوب، في حين ينسى الناس والتاريخ السياسيين، ولننظر إلى وليم شكسبير أو همنجواي، أو طاغور.. إلخ، نشروا ثقافات بلادهم، وأعلوا من شأن لغاتهم، وجلبوا الشهرة لحضاراتهم، ومازالت الألسنة تلهج بالثناء عليهم. فلا يظن واهم أن مسألة الشهرة خاضعة لاعتبارات تجارية ودعائية فقط، فهذا ينطبق على السلع، أما الآداب والفنون، فإن ما يبقيها هو تميزها الإبداعي.
ألا ترون أن الناقد له دور ثقافي وحضاري ونهضوي عظيم؟

المنهجية النقدية العربية

يقصد بالمنهجية النقدية: الطرائق والمناهج والأساليب التي ينتهجها الناقد الأدبي عند تناوله النصوص بالبحث والدراسة والتأويل، وهي في باطنها تشمل المعايير التي وضعها الناقد في تناول العمل بالسلب أو الإيجاب، كما تشمل أيضًا ذائقة الناقد نفسه، التي تجعله يعلي نصوصًا ومبدعين على آخرين.

إن الحديث عن المنهجية النقدية ذو شجون، لأننا نعاني من غياب الموضوعية، وشيوع المجانية، فشتان ما بين ناقد يتحدث وفقا لمعايير، وآخر لديه أسس ومقاييس، فالأول أشبه بالمتحدث (السوفسطائي أحيانًا) الذي يحكّم ذائقته ونماذج قراءاته في حالة موضوعيته، ويحكم هواه الشخصي في حالة انحيازاته. أما الثاني، فهو في الحالتين يمكن أن نناقشه وفقا لمعاييره ومنهجيته، فالمنهج يقدم طرائق علمية معتمدة، ومن ورائها رؤية واضحة. يمتاز النموذج الأول بكونه سهل، تلقائي، مباشر، حاضر في الندوات والمناقشات، وفي الصحف ومواقع الإنترنت، بتكرار ما يقول، ناهيك عن مجاملات هنا وهناك. أما الثاني فإن امتاز بمنهجيته، إلا أنه يعيبه البطء في المتابعة، وقلة الحضور والتفاعل، ونخبوية الخطاب.

وبالنظر إلى تعدد المناهج النقدية، فإن هجوم البعض على منهج جديد لكونه لم يستوعبه، أو استهتاره بنهج سابق بحجة قدمه؛ مشكلة تبدو في بعدين متناقضين، الأول: تحجر البعض عند منهج ما؛ عرفه وتمرّس به، أو أن لا يكون لا منهجية له، لذا فهو يهاجم ما يسميه بفوضى المناهج، واللاهثون وراء الجديد فيها. والثاني: من يلهث بالفعل وراء الجديد في المناهج والطرائق، ويفتخر بهذا الدور الذي لا يتعدى في أحسن الأحوال

مرحلة التعريف، ونادرًا ما يتخطاها إلى مرحلة التطبيق. فنحن بين شقي رحى.

ونرى أن تعدد المناهج النقدية في صالح النص الإبداعي، وليس ضده، فكل منهج يشكّل مدخلا لقراءة النص، فهناك مناهج البنيوية والأسلوبية (الشكلانية)، وهناك مناهج الهرمنوطيقا (التأويل)، والنقد الاجتماعي، والنقد النفسي، والنقد التاريخي، والنقد المضموني، والتناص وغير ذلك من المناهج التي جاءتنا من الغرب، والتي لو تأمّلناها، فإنها- ومن عناوينها- تشكل سبلا لقراءة النص الأدبي، ووكلها تصب في صالح النصوص، المشكلة الحقيقية في تجمد أو تعصب ناقد ما لمنهج بعينه، والانتصار له، أو الانتصار لتيار أدبي ما.

على جانب آخر، فإن هناك غيابًا حقيقيًا لمدرسة نقدية عربية، تعبر عن خصوصياتنا الثقافية، فلا يزال الغرب قبلة لنا في النقد الأدبي، مثله مثل كثير من المجالات والعلوم، لأننا ببساطة في مرحلة تراجع حضاري واستلاب، ولا يمكن أن تضيف إلى النقد العالمي، وتتمتع بخصوصيتك إلا إذا كان لديك علوم ومعارف عميقة وثرية، تقدم نظريات جديدة، تثري حركة النقد العالمية. وهذا بالطبع غير موجود، ولم يتواجد في العصر الحديث، وانظر إلى كل المدارس الأدبية والنقدية المعاصرة، ومنذ أكثر من مئة عام، ستجد أنها تمتاح من الغرب، وتتباهى بذلك، بدءًا من مدرسة الديوان وانتهاء بالحداثة وما بعدها.

حول منهجية نقدية عربية:

في رأيي، لم يستطع النقاد العرب تأسيس نظرية نقدية عربية متكاملة الآن، لعوامل عديدة، فالعرب حضاريًا في حالة تراجع، وثقافيًا في حالة استلاب، وسياسيًا في حالة تمزق، ناهيك عن انعزال النقاد الأكاديميون عن

حركية الإبداع العربي ومستجداته، وافتقاد كثير من النقاد المتصدين على الساحة لمهارات ومناهج نقدية كثيرة، فالأمر يرتبط بنهضة شاملة للأمة على مستوى الثقافة والجامعة والإبداع. وكل المحاولات التي حاولت التنظير لنظرية نقدية عربية استندت إلى المنجز النقدي القديم عند عبد القاهر الجرجاني والسلجماسي والبلاغيين العظام، وأيضًا النظريات اللغوية لابن جني، مثلما رأينا في كتاب المرايا المقعرة لعبد العزيز حمودة. وهذا جهد محمود بلا شك، ويظل جهدًا فرديًا في نهاية الأمر، سواء اتفقنا أم اختلفنا عليه، لأن تأسيس نظرية ومدرسة نقدية عربية لا يعني التأليف فقط فيها، وإنما البحث الأساسي عن ملامح شخصية الأدب العربي، وما يستجد من تيارات وأشكال واتجاهات في الأدب العربي، ومن ثم وضع الأسس المميزة، ثم المدرسة النقدية المتابعة والمقومة والمرشدة، والأهم، النظر في انتشار هذه الرؤية لدى بقية النقاد والباحثين والمتلقين على اختلاف درجاتهم التذوقية. كي تستقر المدرسة، وتتراكم الجهود البحثية والفكرية والتطبيقية التي تعضدها، وتعمّق مجراها.

وربما يكون هذا البعد هو الغائب عن المنادين بإيجاد مدرسة نقدية عربية خاصة، فلا تزال الفردانية هي المسيطرة على الجهود في هذا الشأن، مما يجعل الناقد يبحر وحيدًا، ويجتهدا في عزلة، ولا يجد من يعزز جهوده بالنقاش المثمر، ولا التطبيق الجاد. ولعل المثال الأبرز في ذلك، ما أسلفناه عن جهد عبد العزيز حمودة، رغم تحفظنا على ما قام به، فإن ما اقترحه، أحدث جلبة، سرعان ما انتهت سريعا، وكأنها حجر ألقي في بحيرة، حرّك بعض مياهها، ولم يؤثر في مياهها، وكانت الظاهرة الأبرز لهذا الكتاب هو معركة بين أنصار المناهج النقدية الجديدة، وبين صاحب الكتاب وبعض من أيدوه، فكانت في النهاية معركة، وسرعان ما انطفأ لهيبها.

أرى أن السبيل الوحيد لتأسيس نظرية نقدية عربية، يبدو في إفساح المجال واسعًا والترحيب بكل الجهود التي تضع في وعيها هذا البعد الاستراتيجي، سواء بأبحاث تنظيرية، أو بدراسات تطبيقية، على أن تعقد مؤتمرات وندوات تناقش هذه الجهود بشكل موضوعي، فكم من أفكار ورؤى بدأت بسيطة، وسرعان ما استوى عودها واستقامت سيقانها، بالاهتمام والرعاية.

إن الجهود التنظيرية الحالية لا تزال في غالبيتها تقف عند نظرات أو ملامح جزئية، وكثير منها يدور في فلك المناهج النقدية الغربية، دون رؤية استراتيجية شاملة، تضع أمامها التأصيل المعمق للنقد العربي الحديث، وتختبر فروضاتها فيما تناقشه من نصوص وإبداعات.

ولا أرى أن هناك مشكلة في الإبداعات، بقدر ما إن هناك مشكلة في الجهود النقدية، صحيح أن الإبداعات تتراوح ما بين الاقتباس والنقل والتأثر من الآخر الغربي، ولكن هذا في بداياتها، وسرعان ما يقوى الإبداع، ويعبر عن الروح والثقافة العربية بكل تجلياتها وتاريخيتها.

النقد والخريطة الإبداعية

نعني بالخريطة الإبداعية تحديد اتجاهات المبدعين، ومستوياتهم، وأبعاد تجاربهم، وما قد أضيف إلى منجز الأجيال السابقة. وقديمًا في تراثنا العربي، كانت هناك القصائد المعلقة، والحوليات وكتب طبقات فحول الشعراء، ثم هناك نقاد يميزون بين الفحول والمجيدين والضعاف، بل وهناك من يكتب في السرقات وينبه عليها وعلى مواضعها وأشكالها وشعرائها، ويشيرون إلى ذلك بوضوح.

إن الخريطة الإبداعية مفتقدة بالفعل، أمام المديح المجاني أو الهجوم الحاد، أو التجاهل التام، ولا تزال أسماء بعينها من الأجيال السابقة هي المذكورة والمحتلة للمشهد الثقافي وإن غابت بالجسد عنا منذ عقود، وهناك أسماء تلامس العقد الثمانيني ولا تزال تعض بالنواجذ على المناصب والزوايا الصحفية وتتسابق إعلاميًا.

وبالتالي، لم يظهر من الأجيال التالية لها مبدعون لم يحازوا درجات من الشهرة، وبعضهم وصل للعقد الخامس أو السادس من العمر، إلا بمقدار ما تسمح به المنظمات الحكومية التي ترتبط بالتوجهات السياسية بشكل أو بآخر.

فعندما نقول خريطة إبداعية، فنحن نتحدث عن غياب محددات واضحة لتوجهات المبدعين، ومستوياتهم الفنية، وإضافاتهم الجمالية والفكرية، بشكل محايد، ينتصر لتجاربهم، دون النظر إلى انحيازاتهم والمنحازين لهم.

في واقعنا الثقافي اليوم، نجد أنفسنا أننا أمام إبداع متجدد، ومبدعين كثر، وأمام حركة نقدية محدودة، غارقة في البحث الأكاديمي، غير مواكبة

للجديد الإبداعي، فابتعد الناقد المتخصص، وكثر المتشدقون المتحذلقون والهواة، وندر الموهوبون، وتلك آفة كبرى في حياتنا الثقافية، أن يتصدى هواة الكلام والظهور في المحافل الثقافية، وينزوي المتخصصون. وهناك نقاد مجتهدون على الساحة، ولكنهم يستندون للذائقة أكثر من المنهجية النقدية، لذا تظل قراءاتهم انطباعية، أقرب للذاتية منها إلى الموضوعية.

كما أن النقاد المتخصصين غير معنيين بالتعرف على اتجاهات وأنماط الإبداع الجديدة، ومن ثم وضع خريطة إبداعية لها، فبات الأمر كأنه دكاكين يرعاها أفراد، أكثر من كونه مؤسسات بخطط واضحة.

ومن هنا تأتي دعوتنا المتكررة إلى دعم الحركة النقدية، عبر دعم النقاد، والاحتفاء بجهودهم، وتمييز الموهوبين منهم، فلا أدب دون نقد حي فاعل، مثلما لا نقد دون أدب مبدع متجدد، وهذا الدعم يكون على المستوى المعنوي والمادي، فلا يعقل أن البعض يتعامل مع الناقد على أنه مبدع فاشل، أو أن دوره يقف عند تبيان الجيد من الرديء، وهي الدرجة الأولى من النقد، وينسى المنهجية والتأويل والتفسير. وفي سبيل هذا الأمر، لابد أن ندين الصورة التي يقدمها بعض النقاد (المعروفين)، التي تجعل الناقد يدور في دائرة ما يفيده شخصيًا، فيمدح لمنفعة وإعلاء لشخص ما، ويسكت عن آخرين تعمّدًا أو إغماطا، أو ليظل المشهور مشهورًا، وتظل شبكة المصالح مستمرة، ومغلقة.

فكانت المحصلة أن المشهد الثقافي بات يغيب عنه النقد الجاد، ويتصدى غير النقاد للنقد، فلم يجد المبدعون من يحاورهم بشكل صحيح، ولا يدرس تجاربهم ويبصّرهم في سبلهم، ويضعهم في الخريطة الإبداعية، فهناك من المبدعين من ازداد غموضًا، ومنهم من تسطح، ومنهم من انزوى.

تكوين الخريطة الإبداعية:

في رأيي فإن الخريطة الإبداعية- كفكرة- مأخوذة من علم الخرائط، ومنه الخريطة الذهنية التي ترتب المفاهيم والمعلومات الأساسية، وتفرعاتها، وأبعادها. فهناك خرائط عامة، وهناك خرائط خاصة، وهناك أكثر تخصصًا، وفي جميع الأحوال، فإن كل خريطة لها ما تتصدر به، وما يتفرع عنها، وما يكون ثانويًا، وتظل الحصيلة النهائية، أن الخريطة تقدّم رؤية كلية، توضح المشهد، بتكويناته الأساسية، وما يتأطر حوله، وما يملأ فراغاته، ومنحنياته، وتعرجاته، وأيضًا ما يكون نقاط إضاءة، متعددة الألوان، متنوعة الأمكنة والأزمنة، تضع القاصي في المشهد، والقريب في البؤرة، وتوضح من يكون في الصدارة.

الخريطة تُرسَم رسمًا، ويمكن أن تكتب كلمات، وفي جميع الأحوال، يسهل قراءتها، والتعرف من خلالها على ملامح الإبداع، أيًّا كان نمطه وأشكاله، وأيضًا اتجاهاته، ومؤلفيه، ومراحلهم، وهي من الأهمية بمكان، لأنها تعطي للمتلقي العادي ودارس الأدب، والناقد، عامة الناس، ملامح عامة، تجعلهم يعرفون من أين يبدأون قراءاتهم، ومن هم الأفذاذ في كل شكل واتجاه، وكيف يستطيعون التعرف على التطور الإبداعي لكل شكل.

إن الخريطة الإبداعية في المجال الأدبي- وكذلك سائر المجالات- تيسر الكثير، في الفهم الكلي وأيضًا الجزئي، لأن العقل جُبِل على إدراك الكليات أولا، ومن ثم فهم الجزئيات والدقائق، مثلما هو جبل على أن يعي بالرسم والتصميم، ما لا تعبر عنه الصفحات المتكاثرة في المؤلفات المطولة.

وكما قلنا، يمكن أن تكون الخريطة رسمًا، أو كلمات، المهم أن توضع بحيادية، وموضوعية، ويقف وراءها نقاد موهوبون، يميزون المبدع الحقيقي صاحب الإضافة السامية، من متوسطي وضعاف المستوى.

الجهود السابقة:

يمكن الجزم أننا نفتقد الخريطة الإبداعية في أدبنا الحديث، وإن وجدت في العصور الأدبية السابقة، مثلما نرى في كتب طبقات فحول الشعراء، وما شابهها، وهي لم تقتصر على الأدب فقط، بل شملت الكثير من المجالات البحثية والعلمية، مثل طبقات الرواة والمحدثين (في علم الحديث)، وطبقات الفقهاء والأطباء.. إلخ. وقد نختلف بالطبع مع مفهوم الطبقة ذاته، أو المبدعين أنفسهم، ولكن يظل الأمر في النهاية جهدًا فرديًا من قبل المؤلف وإن حصل على توافق وتأييد من أكثرية العلماء في عصره، ولا نملك إلا أن نشيد بتلك الجهود، التي ساهمت كثيرًا في قراءة التاريخ الإبداعي العربي، فعرّفت بالمتميزين، وأشارت إلى المجيدين، ولم تغفل الباقين، وهذا ما نلمسه في كتب التراجم، فكان من السهل على اللاحقين التأريخ الأدبي، واضعين من يستحق في الصدارة.

ملامح الخريطة الإبداعية:

أرى أن الخرائط الإبداعية المقترحة، يمكن أن تكون مبادرات فردية أو جهود جماعية، أو فرق بحثية، أو مجموعات عمل، يسهم فيها المبدعون والنقاد والباحثون، وحبذا لو تضافر الجميع في ذلك. بالطبع هناك شِراك يمكن أن تخدع الباحث، فكم من المبدعين اشتهروا لاقترابهم من السلطة أو الإعلام أو عضويتهم في جماعات بعينها، وكم من المبدعين تم إقصاؤهم أو تهميشهم أو السكوت عنهم أو عدم التعريف بهم، بحكم مواقف سياسية أو فكرية أو سلطوية أو جهوية أو البعد المكاني والإقليمي، فيكون الفاصل في كل ذلك هو الاطلاع المباشر على أعمالهم الإبداعية، وأيضًا كتابات النقاد عنهم، وما تيسر من تراجم أو معاجم تشملهم.

يمكن أن نقترح خرائط عديدة يمكن إنجازها، في الشعر، والسرد، والمسرح، والسينما، والفن التشكيلي، تأخذ في حسبانها معايير عديدة، أهمها معيار القيمة الفنية والإضافة الإبداعية، وعمق الفكرة وقوة الرسالة، وآثارها في التلقي، وبالطبع ستكون هذه الخرائط متعددة في أجيالها، متنوعة في أبعادها، ولكن عند تجميعها، ستكون الصورة أكثر وضوحًا، مما يعني البناء عليها من أجل إنجاز خرائط كلية، تشمل الأجيال والاتجاهات وكم الإصدارات وتنوّع المدارس.

أعلم أن إمكانية هذا صعبة، في ضوء غياب النهج الجماعي المؤسسي عن عملنا الثقافي، وسيادة النزعة الفردية، وإعلاء الذاتية (والنرجسية أحيانًا) على حساب القيمة والعطاء، وعدم وجود جمعيات ولا مؤسسات تعي الرسالة، وتموّل هذه الجهود، وتحرص على نشرها، ولكن الأمل أن يتحول المقترح إلى حالة وعي، ومن ثم يتم تطويره، والاعتناء به والإضافة عليه. وهذا بالطبع سيكون في دراسات شاملة، أو حتى جزئية، ولكن يكفي أن تستقر الفكرة في الوعي العام للناقد والباحث والمبدع، فساعتها ستكون الصورة أكثر وضوحًا، والأضواء أكثر سطوعًا.

قضية الشكل والمضمون (رؤية مختلفة)

قضية الشكل والمضمون حديثًا، هي نفسها قضية اللفظ والمعنى قديمًا، مع اختلاف في المصطلحات، وبعض التناولات، مثلما نجد من يتساءل إلى يومنا: هل الفن للفن أم الفن للعامة أو الجماهير؟

فالفن للفن مقصود به هل يكون الفن لقضايا الفن الجمالية فحسب، أي فيما يشغل الفنان في الكيفية وليس في الماهية، أما الفن للعامة والجماهير، فتعني الماهية أو الرسالة التي يضعها الفنان في عمله، وما يعمد إليه من تبسيط فني وإشارات مضمونية كي تصل الرسالة إلى أكبر قاعدة من الجماهير.

كلتا القضيتين إشكالية أثارها أهل الصنعة مع أهل الفكرة. والعجيب أن هناك من النقاد والأدباء العرب من انشغلوا بقضايا تراثية فأعادوا إحياءها، على نحو ما نجد في تاريخ الأدب والنقد القديم وبعض الكتب البلاغية، وأشغلوا الساحة الأدبية وعقول الأدباء بهذه الثنائية التي تكبّل التفكير في بعديها اللذين لا يخرجان عن البياض والسواد، أو الطول والقصر، دون نسبية أو طرح مغاير.

فقضية الفن للفن لا تعني أن ينفصل الطرح عن الشكل الفني، وإنما المزيد من الاهتمام بالجماليات، وأن تكون الإضافة الإبداعية جمالية، أي مغامرة جمالية في الأساس. أما قضية الفن للجماهير فلا تعني أن يكون العمل الفني بلا بنية جمالية، فكيف سيكون فنيًّا إذن؟ وإنما تعني المزيد من التوجه الفني للعامة، برسالة أكثر عمقا وسهولة، في بعد اجتماعي ثقافي.

إذن، الأمر على سبيل المبالغة في التقدير، فهناك فنانون يهتمون في عصر ما أو في مرحلة من مراحل عمرهم بالجانب الفني على حساب

الرؤية، وهناك فنانون يقدّرون رسالة الفن الفكرية ويقدمونها على البنية الجمالية، وهكذا الأمر دواليك.

رؤية النقد المعاصر:

في رأيي، فإن النقد المعاصر تخطى هذه الإشكالية بشكل كبير، ودع عنك ما يقال عن الشكلانيين الروس وغيرهم من مناهج النقد المعاصر، وأيضًا الدراسات النقدية التي تحتفي بالرؤية على حساب البنية، أو ترفع جماليات على حساب طروحات، فالأمر ببساطة، أن كل تيار أدبي ومذهب جديد، له رؤيته الفكرية والجمالية، التي يسعى إلى تحقيقها في نصوصه المبدعة، فإذا نظرنا إلى السيريالية في الأدب، إنها متأثرة بفلسفة السيريالية، التي تجلت في الفن التشكيلي والشعر والسرد، وجاءت النصوص معبرة عن عالمها الذي غاص في الأحلام والمكبوتات النفسية، فرأينا سردًا يخلط الحلم بالواقع، وصورًا شعرية فيها الطيور سابحة في أعماق البحر، وأسماكا تعانق السحب.

وفي المقابل، لا يمكن أن أدرس هذه التيارات فنيا بمعزل عن فلسفتها الفكرية، ولا يمكن أن نتحقق من رؤيتها الفلسفية إلا بتطبيقاتها الإبداعية وهكذا، فكيف نفهم الأدب الوجودي دون الاطلاع على مؤلفات سارتر وكامي مثلا، ومن خلال اطلاعنا سنعرف الأبنية الجمالية التي استحدثوها في نصوصهم، ونفس الأمر مع المسرح الملحمي عند بريخت، والذي لا ينفصل عن رؤيته المسرحية الجديدة، واستنادًا للفلسفة الماركسية في ذلك، فكان التجديد رؤية مسبقة، ثم بنية شكلية مختلفة. أما التعامل مع الشكل والمضمون كخطين متوازيين غير متلاقيين، فهذا وهم كبير، وفي اعتقادي أن التراث العربي عندما تعامل مع قضية اللفظ والمعنى لم ينظر أهل اللفظ إلى المعاني السطحية ولا المبتذلة عندما احتفوا بالنصوص في

جماليتها اللفظية والتركيبية والبلاغية، ولا قصد- أو تبنّى- أهل المعنى النصوص ركيكة الأساليب، وإنما كان الاحتفاء بمدى الإضافة ومستواها، وهل كان هذا النص مضيفًا ورائعًا في بنيته اللفظية عند أهل اللفظ، على اعتبار أن المعاني يشترك في فهمها وتلقيها الجميع، وهذا نوع من تنميط المعاني، وجعلها أفكارًا عامة أكثر من رؤى وطرح وأبعاد وزوايا، وبالطبع إغفال الأحاسيس.

كذلك، احتفى أهل المعنى بالنصوص التي رأوا فيها إضافة على مستوى الأفكار، وشرف المعاني، خصوصًا في الحكمة، والغزل العفيف وما شابه.

فالتفكير في تلك القضية لا ينحصر في النظر إليها بوصفهما نهرين متوازيين، وإنما تتصل بمنبعهما لهما، والمنبع يعني: أننا لا ننظر إلى العمل الفني بعد إنجازه، وإنما النظر فيما قبل العمل (شرارة الإبداع)، وأثناء إنشاء الإبداع (تكوين العمل نفسه)، فشرارة الإبداع تنظر في طبيعة الإلهام، هل يتجه إلى جمالية جديدة أو رؤية مختلفة وهذا يقودنا إلى جهود علم نفس الأدب، الذي يبحث في التكوين النفسي للإبداع فكرة وإلهامًا ثم صياغة. أما أثناء الإبداع، فينظر إلى تكوين العمل من قبل المبدع، والمتلقي الافتراضي الذي يضعه المبدع، هل هو من العامة أم من الخاصة، ومعايير قبول هذا المتلقي للعمل الإبداعي المقدم له. وهذا يعني النظر إلى المصب أيضًا، والمصب هنا المتلقون وذائقتهم، ومستوى ثقافتهم، وميولهم، ورغباتهم، والقضايا التي تهمهم، وهذا يتطلب بحث القضية من منظور نظرية التلقي، فالمتلقون حاضرون شئنا أم أبينا في أعماق المبدع. وأيضًا، الأخذ في الحسبان شخصية المبدع ذاته، والفلسفة التي ينتهجها في مسيرته الحياتية والفنية وما يرومه إبداعيًا.

كما يمكن أن نلج هذه القضية التراثية العصرية باستحضار النصوص والأمثلة التي احتفى بها كل فريق، فبالنموذج تتضح الفكرة، وتتعزز

الرؤية المبتغاة، وفي كلتا الحالتين، فإن النصوص ضعيفة المستوى خارج النقاش، ولو تفحصنا النماذج سنجد أنها نماذج رفيعة المستوى والجمال، ولكن قد تكون الجماليات أكثر نصوعًا، وأوضح إبداعًا، فاحتفى بها أهل الصنعة، وقد تكون النماذج طارحة لعمق فكري ورؤى جديدة، فأشار إليها أهل الفكرة.

ولو نظرنا حديثًا إلى المسألة، سنجد نظرية للناقد الألماني "هانز روبرت ياوس" التي طرحها في مقال شهير له عام 1969م، بعنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبية"، حيث يرى أن هناك نماذج أدبية تسود في حقبة بعينها، ثم تأتي ثورة عليها بعدما يستنفذ أغراضه وتمل الذائقة منه، أو تظهر أذواق جديدة، وقد وضع ثلاثة من النماذج، سادت في القرون الأخيرة (منذ عصر النهضة إلى القرن العشرين)، الأول النموذج الكلاسيكي من القرن السادس عشر إلى الثامن عشر، والثاني النموذج المعبر عن الأدب الرومانسي وأيضًا الآداب القومية في القرن الثامن عشر، والثالث يخص المناهج التي تعنى بجماليات الأدب (الشكلانية) في النصف الأول من القرن العشرين، وراح يبشّر بنموذج رابع يعتني بنظريات التلقي Reception Theory، وهذا يجعل المتلقي له المكانة الكبرى في جماليات ومضمون العمل، وعلى الأديب أن يعيها، ويستلهم نفسية المتلقي وأفكاره ومشاعره وذائقته ليعبر عنها.

نستشف من مقالة "ياوس" أن كل نموذج كان سائدًا في حقبة ما، حمل معه الشكل والمضمون معًا، وأيضًا حمل جماليات التلقي السائدة في ذلك العصر، وهناك بالطبع أعمال تتجاوز العصور والحقب والأجيال والأمكنة، ولكن تظل فكرة النموذج تشمل الأمرين معًا، وهي التي تشكل الذائقة المتلقية أو تصنعها الذائقة المتلقية، من خلال الحوار المباشر أو غير المباشر بين المبدعين والقراء.

الوعي بالشكل والرؤية:

أرى أنه لا انفصال بين الشكل والرؤية، فكلاهما وجهان لعملة واحدة، وهما المنبع والمصب في آن، فالرؤية تشمل المضمون، مثلما تشمل الشكل الذي يُقدَّم فيه المضمون، وكذلك الشكل لن يتكون إلا حسب الرؤية التي يريدها المبدع، ولو أخذنا مثالا على ذلك، فإذا اختمرت فكرة قصة في نفسية المبدع، وتلاحقت أحداثها أمام عينيه، واستوت الشخصيات في خياله، تتبقى أمامه كيفية كتابتها، من أين يبدأ وكيف سيبني العمل الفني، هناك من يبدأ بقمة الأحداث، وهناك من يؤثر السرد من البداية، وهناك من يبدأ بالنهاية، ثم يعرج إلى المنتصف والبداية، وهناك من يقدم سردًا مزيجًا، يتداخل الماضي مع الحاضر وأيضًا المستقبل، ألا ترى معي أن كل هذا يكوّن الشكل، وفي كل بناء رؤية آثر المؤلف طرحها.

إن من المهم أن يكون لدى المبدع والناقد والمتلقي وعي بالشكل، لأن الشكل جزء من فهم العمل، وتذوقه، ومن خلال تأويله، نصل إلى الجديد من الدلالات. فالصورة الخيالية المدهشة، والرمز المعبر، والتركيب الموحي، واللفظ المتوهج، كلها من الشكل، وتركيب العمل في أبنية جديدة، تبرز الطرح الفكري؛ أساس في هضمه واستيعابه، وهدف لا يقل أهمية عن طرح مضمون وأبعاد جديدة.

أما الوعي بالرؤية فيعني ماذا تريد أن تقدم، هل تريد تركيزًا- مثلا- على الحدث بوصفه طريفًا، أم التركيز على الشخصيات بوصفها مثيرة، أم على الأسلوب السردي بوصفه معبرًا عن سرد أقرب إلى الشاعرية والخيال.

ويجدر بالذكر، أن هناك مشكلة كبرى لدى بعض المبدعين، حين يضعون نصب أعينهم، عند تأليف النص، تقديم شكل جديد، مبهر، على مستوى اللغة، وبناء النص، والاعتناء بالمكملات النصية: العنوان، والهوامش، والغلاف وما شابه، وهذا مطلوب بلاشك، ولكن الأزمة كامنة فيمن يفكر

بالشكل ومن أجل الشكل، أي يجعل همه الشكل، على اعتبار أن المضمون مطروح، فتصبح المغامرة الفنية شكلانية فحسب، والمضمون تقليديًا، أي شكلا جديدًا، بمضمون مكرور، فيخرج القارئ من النص ببضاعة زائفة، فالشكل- في هذه الحالة- أشبه بالملابس أو المكياج أو الديكور، أما إذا كان الوعي بالشكل جزءًا من عملية الوعي الكاملة بالإبداع، بمعنى أن يفكر المبدع في: الشكل والمضمون معًا، البنية والرؤية، الجماليات والدلالات، المكملات والإشارات، أي صهر النص في أعماق الوعي واللاوعي بشكل مكتمل، وساعتها سيكون الإبداع عملية كلية، وليست جزئية.

إننا، لا زلنا نذكر الاحتفاء بالشكل الجمالي لدى الأدباء خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات وفق مفاهيم النقد البنيوي التطبيقي، والذين بالغوا في الاعتناء بالشكل والجماليات، واعتبر المضمون معلومًا وميسرًا أو متشابهًا ومكررًا، وأن الأدب للنخبة، في تيار يضاد الواقعية والمباشرة الخطابية الزاعقة التي سادت خلال الحقبة القومية في سني الستينيات، وجعل الرؤية متجهة إلى البناء الشكلاني، فظهرت نصوص بجماليات عالية، مرهقة في تلقيها، مزدحمة بالرمزي والسيريالي، لنكتشف أن مفهوم التجديد فيها يكاد ينحصر في الجمالي وليس الفكري الرؤيوي، وكان التجديد في الطرح الفكري مقصورًا على تحميل النص بالإيديولوجي والفلسفي، بنفس دلالة المصطلح للكلمتين، على نحو ما نجد في تجربة في جيل السبعينيات والثمانينيات، وسرعان ما انحصرت التجربة بعد مدٍّ، لتكشف عن أرض إبداعية، مهجورة من المتلقين، الذين آثروا- وللأسف- الفن السهل، والمُسفّ أحيانًا، على حساب كد الذهن في إبداع مكتوب لنخبة لا تقرأ، وإذا قرأت عبّر نقادها بألفاظ فضفاضة أكثر غموضًا من النصوص نفسها.

الخطاب النقدي المعاصر في مصر

بالنظر إلى الساحة الثقافية المصرية على الصعيد النقدي، فإننا نجدها معبرة عن المخاضات الثقافية العربية بشكل عام، وتطور الحركة النقدية العربية بشكل خاص، بحكم الدور الطليعي لمصر في مسيرة الحركة الإبداعية العربية، وهذا بالطبع لا يقلل من شأن الحواضر العربية الأخرى، والتي كانت- وما زالت- تتناغم مع النقد في مصر، بالترجمة، والدراسات، والمتابعات.

ويمكن أن نرصد ثلاث مراحل للنقد الأدبي في مصر ويمكن النقاش حول وجودها في أقطار العالم العربي مع تفاوت بينها.

المرحلة الأولى، وبدأت مع حركة الإحياء الشعري الجديد في أواخر القرن التاسع إلى بداية القرن العشرين، وفيها نجد النقد على غرار كتب نقد العربي القديم بل اجترار لهذا الموروث الكبير، مثل أعمال ابن سلام الجمحي، وعبد القاهر الجرجاني، والقاضي الجرجاني، والسكاكي، وغيرهم. وكان النقد شذرات وملامح في مجمله، متسقًا مع مدرسة الإحياء (الكلاسيكية الجديدة)، ونرصد بوضوح غلبة النزعة التذوقية والانطباعية، التي تتخذ من الشعر العربي في عصوره الذهبية نموذجًا لها.

المرحلة الثانية، وتبدأ مع مطلع القرن العشرين إلى ستينيات القرن العشرين، مع مدرسة الديوان (العقاد، شكري، المازني)، وما أخذته من اطلاع شعرائها المباشر في الأدب الإنجليزي، خصوصًا شعراء الرومانسية، وقد كانت أطروحاتهم النقدية كالأحجار التي حرّكت الراكد في الساحة الأدبية، خصوصًا أنها توجهت بالهجوم إلى الشاعرين الكلاسيكيين شوقي وحافظ ومن سار على دربهما مطالبين بإعلاء الوجدان وتحديث

الرؤية الشعرية، وهو ما أكملته جماعة أبوللو وشعراء المهجر والمدرسة الرومانسية بشكل عام. كان الخطاب النقدي في هذه المرحلة يتجه إلى الموضوع والطرح الفكري والشعوري في الأساس وعُرِفَ باسم الدراسة المضمونية وقضايا الموضوعات، وكانت رؤيته الفنية تقليدية تقف عند الصورة الفنية وبلاغة المحسنات، فيما يعرف باسم الدراسة الفنية. وفي نهاية هذه المرحلة رأينا إرهاصات النقد النفسي في كتابات العقاد والنويهي، وكذلك مدرسة النقد الجديد للشاعر إليوت.

المرحلة الثالثة، وتبدأ منذ أوائل السبعينيات، وإلى يومنا الحالي، ويمكن أن نسميها مرحلة الانفجار في المناهج النقدية، حيث توفّر عدد من النقاد العرب من مصر والشام والمغرب العربي والعراق وتسابقوا لنقل الجديد من المناهج النقدية الغربية، على تنوّعها بدءًا من الشكلانية الروسية والبنيوية والأسلوبية والتناص والسرد، مرورًا بالتأويل والنقد الاجتماعي والنقد النفسي وانتهاءً بالتفكيكية. وبالطبع فإن هذه المناهج أحدثت ثورة في عالم النقد، وفي دراسات النصوص والغوص في أعماقها، وإعادة اكتشاف جماليات النصوص قديمها وحديثها، وقراءة التراث النقدي والبلاغي في ضوئها، بهدف التأصيل أو استكشاف الجديد فيه.

ولكن المشكلة كمنت في ظواهر عديدة، ارتبطت بالمرحلة الثالثة تحديدًا، وتتمثل في تعصب بعض النقاد لما نقلوه أو ترجموه من الغرب، والاحتفاء به بأنه غاية الدرس النقدي، وصاحب ذلك استلاب حضاري، أعلى من الآخر/ الغرب، وقلل من الذات. بجانب أن كثيرًا من المترجمين والنقاد كانت لغتهم النقدية مبهمة وعالية المستوى، وفيها تعالٍ على القارئ العادي، وفي بعض الأحيان القارئ المتخصص كما وبالغوا في التنظير على حساب التطبيق، والأهم- من وجهة نظري- أنهم انعزلوا في أكاديميتهم ومعاهدهم عن الحياة الثقافية؛ في الوقت الذي واصل النقاد القدامى

أو المجتهدون أو المدّعون اتباع النهج القديم، فبات المشهد فريدًا، نقاد أكاديميون يستخدمون مصطلحات أجنبية أو معربة، ونقاد متكلمون يستندون إلى الذائقة والدربة، الفئة الأولى خطابها نخبوي، والثانية خطابها مجاني.

النقد الأدبي والسرد العربي (نموذج مصر):

لو تناولنا السرد في مصر كأمثلة ونماذج إبداعية ومتابعات نقدية، فيمكننا الجزم من المنظور النقدي أن السرد في مصر يعبر عن تطور السرد العربي المعاصر، مع تفاوت في الخريطة الإبداعية العربية هنا أو هناك، ما بين بدايات مبكرة أو متأخرة، وما بين مستويي الوعي والإبداع والبناء الجمالي، فالثقافة العربية لها مراكزها المعبرة عن تطوراتها، وعندما نذكر أحد المراكز فلا يعني الأمر إعلاء لهذا المركز أو ذاك، ولا الانحدار للقطرية المفرقة، ولا أيضًا التعصب للقومية المتحجرة؛ التي تغمط حقوق الثقافات المتعايشة معها جنبًا إلى جنب مثل ثقافة الأمازيغ والأكراد والنوبة وغيرها، وهي ربما تختلف عنا لغويًا، ولكنها متوحدة شعوريًا وفكريًا ودينيًا وفي العادات والتقاليد والتوجهات المستقبلية والتاريخ المشترك.

بدأ السرد في مصر مع مقامات المويلحي، وفيها عودة على بدء مع سرديات تراثنا العربي الرائعة ومنها فن المقامات، فلا عجب أن تكون البدايات الأدبية في عصر الإحياء الحديث بالاستناد إلى موروثنا الزاهي، في الشعر والنثر والسرد.

ثم جاءت أول رواية عربية وهي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، وفيها ظهر البناء الروائي الحديث نسبيًا، الذي يحمل خصوصية الواقع في الريف المصري والذي لا يفترق كثيرًا عن مثيلاته في الريف العربي، إذن يكون التميز هنا بأمرين: تبنِّي الشكل الغربي في السرد (الرواية)، والغوص

في مشكلات الواقع وقضاياه (الطرح).

وقد استوى عود القص على أيدي أجيال متتابعة من المبدعين، في حلقات متصلة، يمكن عند دراستها أن نلاحظ كيف أن السرد كان نهما في التطور والنهل من المنجز السردي العالمي، حتى وصل إلى آفاق جمعت ما بين التميز في الطرح والأسلوب والشكل، ولعلني أؤكد أن التطور الإبداعي في الثقافة العربية المعاصرة كان من السرعة والجودة، بحيث إنه استطاع أن يختصر تطورات الإبداع العالمي، والأهم أنه حفل بخصوصية ثقافية.

هذا، ويمكن أن نقيم السرد في مصر باستطاعته التعبير عن المجتمع المصري بتنوعه (ريف ومدن)، وشرائحه الاجتماعية، وهويته الثقافية، وجذوره التاريخية، وقضاياه السياسية وصراعاته الفكرية. وبعبارة أخرى، فإن السرد المصري مرآة عاكسة لمصر التاريخ والثقافة والهوية والسياسة والوجدان الجمعي والتطور الاجتماعي والمشكلات الإنسانية.

هذا منظور موضوعاتي، أما على المستوى الفني ونعني به أبنية السرد وأساليبه، فيكفي أن نقول إنها متعددة بتعدد الساردين، متنوعة في مسيرة كل سارد، غزيرة مواكبة للسرد العالمي في مختلف أشكاله وأنماطه واتجاهاته.

ولكن المشكلة التي أراها ملحة من منظور الأديب والناقد؛ هي غياب المتابعة النقدية الحثيثة والجادة للأجيال الجديدة في السرد، وأعني بهم الأجيال التي ظهرت في العقود الثلاثة الأخيرة، وهي على كثرة مبدعيها، على قلة نقادها، فلا توجد ما يسمى خريطة للسرد الجديد في مصر، وبالتبعة للسرد في العالم العربي، وتلك إشكالية كبرى، دالة على غياب النقد والنقاد، واكتفائهم بالتعليق والدراسات المتفرقة عن كتاب أو سارد، دون وجود أطر وملامح مشتركة.

وفي هذا المضمار، يتبقى أن نقول إن الإبداع العربي يحتاج إلى حملة منظمة للترجمة والتعريف به ووضعه على خريطة الإبداع العالمية، بدلا من التعريف المتشظي لأفراد أو اتجاهات، منتقاة بدون معايير أحيانًا.

البحث عن خطاب نقدي جديد:

قبل أن نصف الخطاب النقدي المأمول، علينا أن نضع قواعد للناقد في خطابه، بمعنى: البحث في إنتاج الخطاب النقدي على مستوى: النص الإبداعي، المبدع، المتلقي، ظروف إنتاج النص ونشره. فالحديث مع المبدع المبتدئ يختلف عن المخضرم، فهناك من مخضرمون يعيدون ما أبدعوا، نتيجة تجمدهم، وهناك من يبدعون بإضافات جديدة، ولا شك أن الخطاب النقدي يختلف في كل حالة، مثلما يختلف عند توجيهه لمتلق عام، يبحث عما يحببه في الأدب، ويقرّبه للنصوص، عن المتلقي النخبوي، ذي الذائقة العالية. ونفس الأمر، فإن هناك نصوصًا نحتاج إلى نقاشها، واستحضارها، لأنها نصوص خالدة، كلما قرأناها، وتناقشنا حولها، كشفنا الجديد فيها.

في ضوء ذلك، فإن الناقد قبل أن يتوجه بخطابه النقدي، سواء كان شفاهيًا أو مكتوبًا، عليه أن ينظر في النص، ويتعرف تجربة مبدعه، والمتلقي المفترض له، ومن ثم يصوغ رسالته النقدية، التي هي رسالة بما تعنيه في الجانب الإبلاغي، وليست توعرًا لفظيًا، ولا مصطلحات غامضة، يظل يرددها في قراءته دون تفسير.

فالخطاب النقدي الجديد أساسه رسالة، ومحوره قضية، يرنو إلى المتلقي ليفهمه، وإلى المبدع ليفيده، وإلى النص ليجلو جمالياته ومضامينه.

الناقد المتميز متعدد التكوين

بداية، لابد من التأكيد على أن النقد موهبة، شأنها شأن الإبداع ذاته، والناقد الموهوب هو القادر على تذوق النص، ومن ثم سبر أغواره، حيث يرى بحاسته النقدية ما لا يراه المبدعون وإن تعددوا، ولا المتلقون وإن علت ذائقتهم.

و"الناقد متعدد التكوين" نعني به الناقد الذي يجمع ما بين التخصص في الأدب، والتخصص في مجال آخر، مثل علم النفس، علم الاجتماع، علم الحضارات، الأنثروبولوجيا، الفلسفة، التاريخ وغير ذلك. وربما يتعجب البعض من هذه الدعوة، إلا أننا نؤكد على أهميتها لاعتبارات عديدة. أولها: إن الأدب تعبير عن الحياة والعديد من العلوم والفنون والمجالات، وكما أن هناك مداخل ومناهج عديدة لدراسة الأدب، مثل المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي، المنهج الحضاري، فإننا نحتاج إلى ناقد يجمع بين التخصصين، مثل: الأدب وعلوم الحضارات ليدرس التفسير الحضاري للأدب، والأدب والفلسفة ليدرس قضايا فلسفة الجمال في الأدب، وهكذا. ثانيها: إن هذه الظاهرة كانت ولازالت موجودة، وكثير من النقاد المتميزين جمعوا بين أكثر من مجال، وبرعوا فيهما معًا، ومن أبرزهم: مصري حنورة، في دراسات علم نفس الأدب، وعبد الوهاب المسيري الذي تخصص في الاجتماع والفلسفة، ناهيك عن تمكنه في مناهج نقدية كثيرة وعديدة، بجانب بحوثه الفكرية القيمة، وأيضًا أسامة أبو طالب، الذي قدّم أطروحته في الدكتوراه عن المسرح وفق علم الأنثروبولجي، بعدما تخصص فيه.

وقد جاءت مختلف الدراسات التي أبدعها مثل هؤلاء جامعة ما بين التمكن العلمي في التخصصين، والعمق البحثي، مما جعل هذه الأبحاث ذات إضافة علمية وإبداعية في وقت واحد.

ثالثها: إن هناك علومًا موجودة بالفعل، تمثل مشتركات بين الأدب وبين علوم أخرى مثل: فلسفة الجمال في الأدب والفنون، علم اجتماع الأدب، وعلم نفس الأدب، والمنهج الحضاري في الأدب، بالإضافة إلى مناهج نقدية راسخة مثل: المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، المنهج الأسطوري.

وتكون القضية الآن في إيجاد هؤلاء النقاد المتخصصين، الذين يبدعون ضمن هذه العلوم، فلا يكفي أن نستعرضها، وإنما لابد من وجود دراسات جادة في إطارها

رابعها: إن المشكلة الكبرى عندما يتصدى ناقد أو باحث أدبي مستعينًا بأحد العلوم الأخرى في تفسير الأدب ونقده، فإنه يكون مفتقدًا للتكوين العلمي والمعرفي في العلم الآخر، فيظهر لديه قصور بحثي وتفسيري ومنهجي خلال تطبيقاته، وتكون الدراسة أقرب إلى الأدب منها إلى العلم المشترك بين الأدب وغيره.

خامسها: تتيح هذه العلوم البينية، بين الأدب والعلوم الأخرى، أوجها جديدة في استكشاف مناطق جديدة في الآداب. فمثلا: التفسير الحضاري للأدب، يتيح قراءة الأدب بشكل كلي أو جزئي ضمن البنية الحضارية للمجتمع الذي أنتجه. كما يتيح لنا المنهج التاريخي أن نقارن بين الأحداث أو الشخصيات التاريخية الحقيقية في كتب المؤرخين، وكيف تناولها الأدباء في أعمالهم الإبداعية.

وسنتناول بشكل أكثر تفصيلا منهجين في هذا الشأن، وهما المنهج النفسي والنقد الاجتماعي.

النقد النفسي:

على الرغم من كثرة الدراسات النقدية المتخصصة، إلا أن هناك ندرة في الدراسات النقدية المرتكزة على المدخل النفسي، وربما يعود هذا إلى احتياج هذا المنهج إلى باحث ذي خلفية متينة في علوم النفس، وأيضًا على دراية معمقة بالأدب.

ويعد المنهج النفسي أحد المناهج المهمة في البحث النقدي المعاصر، ولا غنى عن طروحاته ولا نتائجه، وهو يتمحور في ثلاثة أبعاد: الأول: الجوانب النفسية في النص من مشاعر وأحاسيس وصدق فني، وما يتصل بها من صراعات في الشخصيات في الدراما والقص. الثاني: علاقة الأديب بنصه، وانعكاس الحياة الشخصية للمبدع على إبداعه. الثالث: المراحل النفسية لتشكل النص الإبداعي حتى اكتماله.

والناظر لهذه الأبعاد، يجد أننا في حاجة لها، وتسد نقصًا في قراءة النصوص، فلا يمكن فهم شعر أبي العلاء المعري ولا المتنبي بمعزل عن شخصياتهم وعصرهم وتقلبات حياتهم، ونفس الأمر في الدراسة النفسية للروايات والمسرح، فلها أكبر الأثر في فهم دلالتها، وكذلك في الشعر، فإن الوجدان حاضر في تكوين النص وفي فهم تراكيبه ودلالات أخيلته ومفرداته.

وفي هذا الإطار، فإننا لا نريد دراسات تغرقنا في المصطلحات النفسية، بقدر ما نستخدم علم النفس وأبعاده في تفسير العمل الأدبي، إضاءة الجوانب النفسية للشخصيات والأحداث، فالخطاب المتولد في النهاية هو خطاب نقدي، أي يعنى بالتفسير النفسي للأدب، وليس خطابًا ضمن دائرة علم النفس المجرد. لذا، تأتي أهمية الجمع بين دراسة العلمين، والتخصص فيهما: الأدب وعلم النفس، ليكون التأسيس العلمي للباحث/ الناقد قويًا، وفاعلا، دون أن يطغى علم على آخر، على أن يضع الباحث في حسبانه أنه باحث أدبي تخصص في النقد النفسي.

النقد الاجتماعي:

يشكل النقد الاجتماعي منهجًا نقديًا مُهمًّا، لأن الأدب انعكاس للحياة، والحياة منعكسة على الأدب، لذا، فإن تعبير "الأدب مرآة للمجتمع" في محله. وهذا الأمر يثير قضية مهمة، راجت في الكتابات الحداثية، وفهمها بعض المبدعين بشكل خاطئ، وهي أن الأديب يرتفع عن مجتمعه المحلي، ويحلّق في آفاق العالمية والإنسانية الرحبة، دون أن يتقيد ببيئة ما، أي الكتابة في المطلق. فرأينا نصوصًا ممعنة في النخبوية، متشابهة رغم اختلاف مبدعيها، مكررة المعاني والأفكار، وضاعت في سبيل ذلك خصوصية المجتمع وماعت الثقافات.

ويفجر النقد الاجتماعي الكثير من القضايا الاجتماعية والمجتمعية التي عبر عنها الأدب، في العصر الحاضر أو في العصور السابقة، بل يعدّ الأدب سجلا اجتماعيًا حافلا بالكثير على مر تاريخه. ومن هنا، يقدم الأدب نماذج اجتماعية، قد لا يعرضها المؤرخون ولا علماء الاجتماع بشكل معمق، لأن الأدب- في كافة أشكاله- يكون معنيًا بالتركيز على الشخصيات والأحداث الاجتماعية، وهذه ما يشير إليها المؤرخ لمامًا، ولا يتناولها عالم الاجتماع تفصيلا.

فيجب على الناقد أن يدرس المجتمع المعَبَّر عنه، ثقافيًا واجتماعيًا، وهو يدرس النص الإبداعي نفسه، فلا يمكن مثلا فهم النصوص الإبداعية الخوارج أو المرجئة أو الدروز أو الأكراد أو الأمازيغ، دون درس مجتمعهم بعناية، كي يستطيع إضاءة الكثير من النقاط والأمور في النصوص المدروسة، وإلا كانت الدراسة جوفاء.

مما يعيدنا إلى الطرح الأساسي الذي تقدم، عن أهمية الناقد متعدد التكوين في أكثر من علم، حتى لا يصبح الأمر بالنسبة إليه مجرد بحث لهاوٍ وليس لمتخصص جمع العلمين، وطمح إلى الإضافة المعرفية من خلال

هذا المزج العلمي.

كما أنه يعمق ما ننادي به دائمًا، من دائرية المعرفة، والنقد والأدب معًا يعبران عن هذه الدائرية خير تعبير، فالأدب منتوج لعلوم عديدة، مثلما أن النقد التقاء لعلوم كثيرة، وما بين هذا وذاك، فإن الأديب والناقد- كليهما- مطالبان بهذه الدائرية، على مستوى التكوين والتثاقف والإنتاج الإبداعي والنقدي.

فقد سئمنا كثيرًا ظاهرة **"الناقد الطوّاف"**، أي الذي يطوف بمناهج عديدة، يعرضها، ويروّج لها، وينادي بها، ونكتشف أن الأمر في نهايته ما هو إلا صيحة لشهرة أكثر من كونها سبيلا لعرض مناهج جديدة، لأن الناقد يكتفي بالنقل والاقتباس والترجمة لما يعرضه، وعندما يطالب بالتطبيق، فإن دراساته تكون هزيلة، خصوصًا إذا كان ينادي بعلم من العلوم البينية.

وفي الجامعات الغربية، فإن من يريد التصدي للبحث في علم بيني، يكون لزامًا عليه أن يحصل على شهادات في العلم المراد، أي ينتظم في الدراسة، ويتلقى العلم فيها، وتكون الشهادة المتحصل عليها جزءًا من أوراق اعتماده لاستكمال طروحته الأكاديمية. فحري بنا أن نكون مثلهم، وحري بنا أن نحرص على التكوين الدقيق والعميق والمتعدد للناقد الأدبي، ولدينا مثال حي على ذلك وهو الناقد الألمعي محمد مندور، الذي تحصل على شهادات عديدة خلال دراسته في فرنسا، ساهمت في تشكيل شخصيته البحثية والنقدية، مما جعله من أفضل النقاد العرب في العصر الحديث، ونفس الأمر مع إداورد سعيد، الذي دخل إلى مجالات معرفية جديدة، من بوابة النقد الأدبي، فقد أحدث ثورة في المنهجية التاريخية عبر كتابه الشهير "الاستشراق"، وأسس فيه لميدان بحثي في العلوم الإنسانية، سُمّي بالتاريخانية الجديدة، وله دراسات قيمة في ميادين الفكر والسياسة

والفلسفة. وهو نفس ما نجده عند إيهاب حسن، الناقد الأمريكي، المصري الأصل، الذي خاض غمار الفلسفة، من بوابة النقد، خصوصًا في فلسفة ما بعد الحداثة.

التكوين الصلب للناقد:

إن القضية في النهاية قضية التكوين الصلب للناقد، في مواجهة التكوين المتعجل أو عدم اكتمال التكوين من أساسه والذي يلقي بظلاله على ساحتنا الثقافية، وهي ليست ظلال بقدر ما هي آثار وخيمة في آثارها ونتائجها.

ونعني بالتكوين الصلب الروافد والعلوم التي درسها الناقد، قبل أن يخوض غمار النقد، وأساسها: العلوم اللغوية، والبلاغة، وكتب التراث، وتاريخ الأدب، والعلوم الشرعية بوصفها المكون الأساسي للثقافة العربية، وهذه نسميها "**العلوم المؤسسة**"، وهناك "**العلوم المنهجية**" وهي المتصلة بالمناهج النقدية المختلفة، الأصولية والحداثية وما بعد الحداثية، وبالطبع لا يمكن أن يجيدها الناقد كلها، وإنما الإلمام بها مهم، والإحاطة بطرائقها أهم، على أن يرتكز على منهجين أو ثلاثة، يختبر عبرهما- في قراءاته النصية- فرضياتها، ومن ثم يذهب إلى غيرها من المناهج، فلا معنى أن يظل يقرأ النصوص بنفس الأدوات التي ابتدأ بها حياته النقدية، ويتجمد عندها، ومن ثم يهاجم الجديد الذي لم يستوعبه.

فلا معنى لناقد يتحدث دون منهجية، مستندًا على قدرته الحوارية وطلاقته اللغوية، مثلما لا معنى لناقد دون أن يتأسس علميًّا ولغويًّا وأدبيًّا وبلاغيًّا.

وهناك أيضًا "**العلوم المؤطرة**" أي تكون أطرًا تحيط بثقافة الناقد، وأعني بها الفلسفات والتاريخ والأفكار وتاريخ الأفكار، والعلوم السياسية والاجتماعية، وهي علوم عامة، يتم تحصيلها من باب الثقافة العامة، وتكون خلفية مرجعية للناقد، عند قراءاته النقدية، فالأدب معبر عن الحياة بكل أفكارها وتفاعلاتها وتاريخها وحضاراتها وأساطيرها ودياناتها. وأخيرًا، لاشك أن النقاد يتفاتون في تكوينهم، مثلما يتفاوتون في طروحاتهم وقراءاتهم، وعندما نتحدث، فإننا نتحدث عن الناقد النموذج، وهذا لا ينفي ولا يقلل من جهود ولا شخصيات النقاد المنتشرين على قلّتهم.

دروب القراءات النقدية

للقراءات النقدية دروب ثلاثة؛ أولها: قراءة نص إبداعي مفردًا كان أو نصوصًا أو كتابًا، وثانيها: قراءة مجمل المسيرة الإبداعية كلها، أو على الأقل إلى وقت كتابة الدراسة النقدية عن أعمال المبدع المختار، وثالثها: نقد النقد، أي المناقشة النقدية لما قيل عن الإبداع من نقد.

هذه الدروب الثلاثة تأتي على الترتيب، فمن المنطقي أن يقرأ الناقد النص مفردا ويناقشه، ثم ينتقل إلى قراءة الكتاب الحاوي لنصوص عدة، ومن ثم مناقشة مجمل التجربة الإبداعية، ثم تأتي مرحلة النقد على النقد، التي تنطلق من النص أيضًا، فسواء اتفقت أو اختلفت مع ما طُرِح من آراء نقدية، فإن حكمها هو النص، هل يحتمل ويصدق عليه ما قيل أم لا؟ بجانب مناقشة الفرضيات النقدية المذكورة بالعودة إلى مناهج النقدية ومقولاتها ونظرياتها.

لو تأملنا النهج الأول سنجد أنه يتوقف عند جزء من كل، وفرع من أصل، وملمح من وجه، فمن الصعب أن نصدر حكمًا تعميميًا شاملا على تجربة الشاعر ذاته، لأن الذات الشاعرة متقلبة متبدلة، فقد تبدع في نص وتأتي بجديد فينبهر الناقد بهذا الإبداع، وسرعان ما يحتفي بالمبدع كله، وهو غير واعٍ لتطوره الإبداعي، وقد يكرر المبدع نفسه في نص، ولا ينتبه الدارس إلى هذا التكرار، فيتوقف عند النص، ويدور حوله ويحتفي به، دون أدنى إشارة إلى الإضافة الإبداعية.

وهذا النهج مهم ومطلوب ونحتاجه بشدة، من أجل مناقشة وتقييم النص الأدبي وإرشاد المبدع والقارئ على السواء، وكذلك من أجل تسليط الضوء على نصوص بعينها، ذات منحى جديد، ورؤية مختلفة، وتقنيات مبتدَعَة، فتكون الدراسة هنا أشبه بضوء المصباح عندما يتركز على بقعة معينة

من أجل إيضاح تفاصيلها بكل ما فيها. وبالطبع هذا يصدق على التناول المكتوب المنشور، أو الشفاهي في حوار أو ندوة، ولا يمكن الاستغناء عن ذاك التوجه، بهدف متابعة الجديد في الحياة الإبداعية، واحتياجنا إلى مناقشة أعمال بعينها، فهو مفيد غاية الإفادة إذا أحسنّا تطبيقه، وأقصينا التعميم الفضفاض الذي يرفع أو يخفض التجارب والنصوص دون معايير علمية واضحة، وينبغي البعد بلغتنا النقدية عن الهجوم الحاد الذي يترك آثارًا نفسية عند المبدع، يصعب محوها، خاصة إذا كان في سنوات تكوينه الأولى، ويحيل النقاش النقدي إلى صراع شخصي، وعناد فكري.

وفي جميع الأحوال، لابد أن يكون الناقد/ الدارس مُلمًّا بأعمال المبدع، كي يتلافى أوجه النقص في رؤيته، ويكون حكمه حلقة من حلقات نقدية حول تجربة المبدع. وللعلم فإن هذا النهج يمكن أن يكون موضوعًا لدراسة قصيرة، وأيضًا محورًا لكتاب أو أطروحة، فكم من الكتب الإبداعية متميزة في إبداعها وإضافتها، خصوصًا إذا كانت كبيرة الحجم، عكف المبدع على كتابتها في سنوات، واضعًا فيها عصارة خبرته وثقافته ورؤاه، والمثال الأبرز على ذلك ما قاله الروائي الإنجليزي الشهير "جيمس جويس" وهو يؤلف روايته الخالدة "عوليس": "سأترك كتابًا يعكف عليه النقاد قرنًا كاملا". وكان على حق في ذلك، فالرواية طويلة، كبيرة الحجم، كثيفة التعبيرات، معقدة في بنائها ورؤاها، واشتملت- فيما اشتملت عليه- على ألفاظ وتعبيرات من عشر لغات، ولا يزال النقاد والأكاديميون عاكفين عليها، وهذا ما نجده في أعمال خالدة أخرى كثيرة، مثل: قصيدة "الأرض الخراب" للشاعر الإنجليزي إليوت. وبعض دواوين أمل دنقل.. مثل "أوراق الغرفة 8".

أما النهج الثاني فهو قراءة مجمل أعمال المبدع، سواء كان حيًّا أو متوفيًا، وهذا مطلوب، بل يحتاج إليه كل سنوات عديدة، لتقديم قراءة حول

مسيرته الإبداعية وما حققه من تطورات وإضافات، فيرى نفسه بعين ناقدة، ويرى أصداء مسيرته في عيون النقاد والقراء على السواء. إن هذه الطريقة تحتاج إلى دربة وصبر من الناقد/ الدارس وهو يتأمل مسيرة المبدع، وينظر فيما أبدع، وكيف تطور، وبمن تأثر، وأبرز التيارات التي تفاعل معها، فتكون المحصلة مفيدة للمبدع والقارئ والناقد على السواء، لأنها أشبه بتقديم لوحة نقدية مكتملة.

يقال هذا، لأننا- وللأسف- وجدنا مبدعين بدأوا حياتهم بدايات مبشرة بإبداع كبير، وسرعان ما تجمدوا عند بداياتهم، وثبتت قناعاتهم الجمالية والفكرية عند عقود خلت، بل تحجرت، وصارت جزءًا من تركيبتهم النفسية، ونصّبوا أنفسهم حكما على تيارات جديدة جاءت بعدهم، وكأن الإبداع توقف عند جيلهم وحدهم. وقد ناقشتُ منذ سنوات في القاهرة الأعمال الكاملة لأحد شعراء جيل الستينيات، وقد أصبح صاحبها اسمًا لامعا في عالم الصحافة الأدبية، وصدرت أعماله الكاملة في طبعة فخمة عن دار نشر حكومية، وكانت الندوة احتفاءً بصدورها، وكم كانت المفاجأة، عندما وجدت وأنا أفرّ صفحات الديوان وقصائده؛ أن موضوعات الديوان الأخير ومضامينه بل وجمالياته، هي نفسها الموجودة بالديوان الأول، فالتعبيرات والصور متقاربة، مكرورة الألفاظ والدلالات، والأجواء الفكرية واحدة، بالرغم من أن الفارق بينها يزيد على ثلاثة عقود، ونفس الأمر مع سائر الدواوين الأخرى، التي حواها المجلدان الفاخران، وللأسف فإن بقية المناقشين أمعنوا في المدح.

والسبب في ذلك بسيط، بل في منتهى البساطة، فقد توقف المبدع، وكل من يتوقف سيدور في حلقة مفرغة، يعيد ما كتبه بدون وعي في غالب الأحيان، أو يردد ما أبدعه أبناء جيله، الذين اتبعوا نفس المذهب الأدبي. فالمسؤولية بالطبع تقع على عاتق المبدع الذي لم يجدد نفسه،

مثلما تتحملها الحياة الثقافية، وما فيها من مجاملات خصوصًا للمبدعين العاملين في المجلات الأدبية والصفحات الثقافية، فهم وسيلة النشر من خلال إقامة علاقة جيدة معهم.

والغريب أن في مثل هذه الحالات، تبدو هناك ظاهرة لافتة للنظر، تتمثل فيما يدور من همس بين النقاد والمناقشين قبل الندوة أو بعدها على المقاهي أو في الجلسات الخاصة، حيث يكون كلامهم على النقيض، فإذا كان النقاش في الندوة احتفائيًا، وإن جاءت إشارة بالذم، فهي تأتي عابرة ومغلفة بعشرات الكلمات الرقيقة، أما ما يقال خارج الندوة فهو كلام صريح واضح وأحيانًا يكون حادًّا قاسيًا، يفيد المبدع ذاته لو أنه حرص على سماعه وتحمل قسوة عباراته، بدلا من اختياله أمام عدسات المصورين.

ولازلت أذكر، أن روائيًا كبيرًا وهو أيضًا صحافي شهير، أصدر رواية وامتلأت الصفحات الثقافية بالثناء عليها، وقد قرأت الرواية بالفعل وكونت رأيًا حولها، وعندما قابلت أحد الكتّاب الشباب من النهمين في متابعة أعمال هذا الأديب تحديدًا، وسألته عن رأيه في الرواية الجديدة، ابتسم وأقسم أنه لم يقرأها، ولكنه أكّد أن الرواية ستحتوي على كذا وكذا وكذا، فقلت هذا صحيح، كيف عرفت؟ فقال بكل ثقة- وأيضًا بحنق-: لو قرأت مجمل أعمال هذا الروائي، ستعرف أنه مفلس، يكرر نفسه بشكل أو بآخر، مرة يغير المكان والزمان، فتتغير تبعًا لذلك الأحداث ويبقى المضمون متشابهًا، أو يغير الشخصيات الأساسية في أعمارها وطبيعة عملها، وستتغير الأحداث حتمًا، وتظل الدلالة واحدة، والمحصلة في النهاية أن لا جديد يطرحه، لأنه يحافظ على الرواية الأولى التي يظن أن الشهرة جاءته من مضمونها.

ونصل إلى النهج الثالث، وهو نقد النقد أو النقد على النقد، ونعني به: مناقشة ما يدور من نقد مطروح، مكتوبًا كان أو شفاهيًا، وهو من الأهمية بمكان، لأنه إرشاد للناقد ومراجعة لما قال، وإرشاد للمبدع، حتى

لا يظن أن ما طُرِح هو حكم نهائي لا خلاف عليه، خصوصًا أن كثيرين من المتصدرين للندوات تحت عنوان أنهم نقاد ليسوا نقادًا، وإنما متذوقون انطباعيون، يحكمون بقناعاتهم الخاصة، أو ممن لديهم شهوة الكلام والرغبة في الظهور، وفي الحالتين فإن الحكم النقدي غير دقيق. كما أنه نهج مهم لشباب النقاد كي يعرفوا مدى صواب أو خطأ نهوجهم النقدية وآرائهم، وأيضًا كي لا تتضخم ذواتهم عندما لا يجدون تعقيبات عليهم.

والغريب في الأمر، أن "نقد النقد" يكاد يتوارى في الحياة الثقافية، وإن وُجِد فهو ضعيف في طرحه، فكثيرون من النقاد الحقيقيين- على قلتهم- يؤثرون السلامة، ويفضلون عدم الدخول في مراجعات ونقاشات نقدية، مع شباب صغير ربما لا يفهم توجيهاتهم على محمل صحيح، أو يحبذون توفير أوقاتهم وجهودهم لأعمال أخرى، مما يترك آثارًا سلبية على تكوين النقاد، وإيجاد حوار نقدي حقيقي.

ومن حسنات الناقد الكبير د. محمد مندور- رحمه الله- أنه كان يعتني بهذا اللون من النقد، وكان يكتب مقالات يناقش فيها شباب النقاد، بعدما يكون قد قرأ النص الإبداعي بعناية، مبتعدًا عن الأستاذية المفتعلة أو العبارات الجارحة، فحرصه على موهبة الناقد الشاب وعلى استمراره أهم بكثير من الانتصار لرأي ما.

ويظل السؤال في ختام المقال: متى يكون لدينا حياة نقدية حقيقية، تتفاعل فيها الدروب الثلاثة، بحوارات عقلانية، تنأى عن الأهواء، وترتفع إلى أخلاق المثقفين المثلى، وتضع نصب عينيها أن النقد هو الجناح الآخر للإبداع؟ فلا إبداع دون نقد، مثلما أنه لا نقد دون إبداع.

الفصل الثاني
تجليات الوعي واللاوعي

امتزاج الذات بالمكان والبشر
قراءة في عالم إبراهيم أصلان الإبداعي

في حديث مع إذاعة لندن[12]، سئل إبراهيم أصلان: ما هو مشروعك الإبداعي؟ قال ببساطة: أكتب لأكتشف ذاتي ومن حولي. جاء هذا الرد وسط إجابات متباينة ذكرها مبدعو جيل الستينيات في نفس هذه الحلقة. وربما تكون هذه الإجابة قصيرة بسيطة، ولكنها معبرة عن جوهر عالم الإبداع لدى إبراهيم أصلان، بعيدًا عن التنظيرات الفلسفية والفكرية، التي نراها في جيل أصلان، الذي عاش صراعات فكرية وقومية وسياسية، جعلت إبداعات هذا الجيل مزيجًا من القسوة والألم الاغتراب، مع حالة عامة من التمرد؛ انعكس في ثورة على الأشكال الإبداعية وتحطيم التقاليد الفنية، وهو ما نلحظه لدى مبدعي هذا الجيل: جمال الغيطاني، محمد البساطي، إبراهيم عبد المجيد، عبد الحكيم قاسم، يحيي الطاهر عبد الله، ضياء الشرقاوي، يوسف القعيد، صنع الله إبراهيم، وهم مبدعون قرأوا الواقع بزوايا مختلفة، وغيروا كثيرًا في تقنيات الكتابة الروائية والقصصية، كاشفين زيف الشعارات، معبرين عن صدمتهم من واقع يعيشون وسط ركامه.

يبدو إبداع إبراهيم أصلان وسط هذا الزخم علامة مختلفة، واختلافه نابع من بساطة عالمه، وحميميته للمكان والناس ومواقف الحياة المألوفة، يكتب بلغة سهلة، أساسها القاموس اليومي، معبرًا عما في نفسه، غير عابئ بهمّ التقنية والتجديد والأدلجة، وهو ما صرح به لجريدة السفير اللبنانية قائلا: أعتبر نفسي هاويًا ولم أحترف الكتابة، وأستمتع بالأفكار الكبيرة

12- هيئة الإذاعة البريطانية، لندن، 18يناير 1989.

ووفائي للدنيا التي أعيش فيها[13]. وبهذا فهو شفاف مع نفسه ومع تجربته، يلتقط من الحياة مواقف يبدو بعضها قصة قصيرة بها مفارقة وإدهاش، وبعضها أشبه بلحظة عادية، تشد الاهتمام بما تقدمه من موقف إنساني أو حدث طريف.

ومن هنا، فإن المدخل النفسي، الذي يبحث- في بعض جوانبه- في علاقة شخصية الأديب ومحيطه المكاني والاجتماعي بما يقدمه من أدب؛ يكون مُهمًّا لفهم تجربة إبراهيم أصلان وقراءتها؛ فهي تكاد تتوحد مع ذاته، وبعبارة أخرى: إنه ينثر ذاته. وكي نعي هذا يجدر بنا العروج على تكوين إبراهيم أصلان فقد خرج من البسطاء ولا يزال يعيش بينهم، وكما يقول لمحاوره: "إن تجربتي ليست شيئًا، وحياتي ليست شيئًا مختلفًا"[14]، وهو بذلك يتعارض مع الأدباء خاصة والمثقفين عامة، الذين يستشعرون أنهم مختلفون، ونرجسيون، وأقطاب للعالم والناس من حولهم. فإبراهيم أصلان لم يستكمل تعليمه، ولم يحصل على أية مؤهلات عليا كما يصرح: "... فلقد حدث أنني الآخر لم أحصل إلا على الابتدائية القديمة ثم كنت أروح وأرجع أمام الأهل والأصدقاء محملا بمزيد من الكتب مما جعلني معرضًا بين حين وآخر إلى سماع هذه العبارة المؤذية: حضرته فاكر نفسه العقاد"[15]. أي أنه علّم نفسه بنفسه، راضيًا بحظه القليل من التعليم الرسمي، منطلقًا بقراءته إلى آفاق التعلم الذاتي.

جاء ميلاد إبراهيم أصلان لعائلة ريفية تسكن مدينة طنطا، ثم رحل مع أسرته وهو ابن الرابعة أو الخامسة إلى القاهرة، حيث حصل الوالد

13- جريدة السفير، بيروت، 4/9/ 2005م.

14- جريدة الراية القطرية، 26/ 6/ 2004م.

15- إبراهيم أصلان، خلوة الغلبان، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2003ص30، وقد ذكر ذلك في سياق مقارنته بالعقاد في نص بعنوان "لقاء وحيد مع العقاد".

الذي كان يعمل بالبريد على علاوة إضافية تبلغ خمسين قرشًا، وكان حظ إبراهيم أن يكون أكبر إخوته وأخواته البالغ عددهم اثني عشر فردًا، ويصدق عليه مبدأ التوريث في العمل، حيث التحق بالبريد أيضًا كوالده وجده، فتعين موظفًا في هيئة التلغراف والبرق، وسكن حي إمبابة[16] الذي كان شتاتًا من أهل الريف النازحين إلى القاهرة، وفقراء العاصمة المصرية الذين وجدوا ملاذًا في هذه القرية الصغيرة التي دخلت إلى حيز العاصمة، وباتت جزءًا لا يتجزأ منها، وهذا ما نجده لاحقًا في أبرز أعماله. ولأنه كاتب بالسليقة، فقد توحد مع ذاته وتكوينه، فعبر عمّا عاش بكل عفوية وتلقائية، وإن نجد الإحساس بالاغتراب مسيطرًا على الكاتب في جلّ كتاباته، وهذا ما تبدَّى في مجموعته الأولى بحيرة المساء، حيث يعلق الناقد عبد الرحمن أبو عوف عليها بقوله: "ثمة شبه تضخم ذاتي في الإحساس بالغربة والعقم، وأيضًا معاناة الوحدة والتآكل النفسي، وهي إحساسات لا ننكر بالطبع وجودها في حياتنا اليومية خاصة في مرحلة القلقلة التي تعيشها الشخصية المصرية في هذه السنوات الصعبة"[17]، وهذا القلق سمة لازمة لدى المبدعين الذين عاشوا مأساة هزيمة 1967، وما تلاحق على الوطن من أزمات وتبدلات، ولكن الحالة لدى إبراهيم أصلان تبدو مختلفة بعض الشيء، لأنه ينظر برومانسية ما إلى المواقف والشخصيات، دون إدانة أو رفض، يكتفي بعرض الحدث، ووصف المشهد، ويترك الإحساس بالحالة يتولد تلقائيًا في نفس المتلقي. فهو يحاول تبديل النظرة التقليدية للعلاقات المألوفة بين البشر، ليحل محلها وعيًا شاملا

16- جريدة الراية القطرية، 26/6/ 2004م.

17- عبد الرحمن أبو عوف، مقدمة في القصة القصيرة، المكتبة الثقافية، دار المعارف، 1992م، ص113.

بالمكان والإنسان كليهما معتمدًا على صراحة البوح في السرد[18].

المكان/ الرافد:

إن النظرة الأفقية/ الإجمالية لأعمال إبراهيم أصلان تجعل المكان مصدرًا للحكي ويكاد يكون البطل الأساسي في هذه الأعمال. فحياة إبراهيم أصلان توزعت على أمكنة عدة؛ عبّر عنها في رواياته وقصصه، بدءًا من حي إمبابة الشعبي، ثم عمله في هيئة البرق والتلغراف، وفي مكاتب الصحف في القاهرة بعدئذ، وأمكنة لقائه بالمثقفين والكتّاب والأصدقاء في المقاهي أو الغربة.

ففي مجموعته الأولى "بحيرة المساء" نجد إبراهيم يصدمنا بأمكنة مختلفة، يكون الشخوص عنوانًا لها، ففي قصة "الرغبة في البكاء" نجد المكان/ المدينة حاضرًا، "ظللنا نسير حتى بلغنا الطرف الآخر من المدينة وفي هذا الطرف الآخر من المدينة رأيت البيت الذي اعتدت في الفترة الأخيرة أن أعيش في داخله"[19] وبدا زحف المباني على ما تبقى من أرض زراعية، حيث تطلع البطل إلى الشرفة، ورأى قطعة الأرض الخالية بجانب البيت، فسأل الزوج: متى ستبني هذه الأرض؟ وعقّبت زوجته: عندما كانت مزروعة كان المنظر من هنا رائعًا. وأضافت: المباني ستمنع عنا الهواء[20]. فالرغبة في البكاء حالة نلمسها في ثنايا القصة، ويقف المكان على حافة السرد، مشكلا إطارًا مكملا للحكي، وإذا كنا لا نجد سببًا لهذه الحالة من البكاء، إلا أن الإطار المكاني يقدم جزءًا من المشهد الذي يجمع ثلاثتهم: البطل، الزوج، الزوجة، وهم في حالة من القرف والغثيان، وصلت

18- السابق، ص112.

19- إبراهيم أصلان، بحيرة المساء، دار الشروق، ط5، 2005، ص59.

20- السابق، ص68.

مع البطل إلى البكاء. المكان هنا حافة المدينة (إمبابة)، حيث انتصبت بيوت وسط مساحات زراعية سابقة، أتلفها الهجر وخطط البناء، رغم إقرار الزوجة أن البناء سيحجب الهواء ويزيد النفس أسى.

وفي روايته الشهيرة "مالك الحزين" نجد المكان واضحًا مذكورًا محددًا، فهو في إطار ميدان الكيت كات، في منطقة إمبابة، حيث عمل الشيخ حسني في مدرسة إمبابة الابتدائية معلمًا للموسيقى[21]، ولأن أصلان يعيش في هذا المكان ولا يزال، فهو في هذه الرواية في حالة توحد كامل، وذكر دقيق لمشاهد المكان، بل إن المكان يتوحد مع السرد، كما نرى في حركات الشيخ حسني الضرير الذي يتنقل بين حواري إمبابة، وشاطئ النيل، حافظا كل بقعة تخطوها قدماه، وقد أفلح السارد أن جعل المتلقي يعايش المكان في أعماق الشيخ حسني، وهو الذي جعل نفسه متخصصًا في المكان، خادعا المشايخ العميان الذين يفدون إلى المقهى وكان قد اتفق مع عبد الله القهوجي أن يعمل لديه "ناضورجيًا" يرشده للعميان الجدد على الحي كي يستنزف أموالهم[22]. كما نرى شغبه في المكان في مشهد ركوبه قاربًا، ثم الدراجة، وسقوطه مع الشيخ جنيد الضرير في النيل[23]، فقد كان يريد التحليق في الحياة، متجاوزًا آفته (العمى)، متلذذًا بجعل نفسه قائدة للشيخ جنيد في جنبات المكان.

وفي رواية "حكايات من فضل الله عثمان"[24]، يواصل أصلان نفس النهج، فشارع فضل الله عثمان أحد شوارع منطقة إمبابة، ونرى الشارع وعاء

21- إبراهيم أصلان، مالك الحزين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1998م، الصفحات: 17، 18، 19.

22- نفسه، ص17، 18.

23- نفسه، ص-54 60.

24- إبراهيم أصلان، حكايات من فضل الله عثمان، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.

يحوي شخصيات الشارع الذي يسعى السارد إلى وصف كل شخصية من خلال مواقف بسيطة أشبه بالقصص القصيرة، وإن جمعها الشارع/ الوعاء. يقول في مدخل الرواية: "في أول فضل الله عثمان، على ناصيته اليمنى وأنت داخل، يجلس رجلان في رقعة من شمس الشتاء؛ واحد على طرف الدكة الرطبة، يرتدي سترة بسوستة من القماش الصناعي"[25]، فهو هنا يقدم الشارع في لحظة زمنية قصيرة قد لا تتكرر، ولكنه مغروسة في أعماق السارد، التقطها واختزنها، ومن ثم صاغها. ونفس الأمر في فصول الرواية، فهي مواقف من حياة قاطني الشارع، ولكنه يستطيع أن يطلعنا على ملامح الشخصيات من خلال هذه المواقف. وقد شاء القدر أن يعمل إبراهيم أصلان في هيئة البرق والتلغراف، حيث اكتسب وتعلم الكثير، ومنها تعرفه على شخصيات متنوعة، زملائه في العمل أو زبائنه في الهيئة، أي أن المكان/ الهيئة كان منجمًا للأحداث والشخصيات.

أما في رواية "وردية ليل" فرغم أنها حملت عنوانًا زمنيًا، إلا أنه يشمل في طياته الدلالية المكان، فالبطل يعمل موزعًا للبرقيات في هيئة البريد. يقول: "كان العم جرجس هو الذي يقوم بتدريبي على معرفة أسماء الشوارع في ليل المدينة، لكي أحل مكانه عندما يعمل هو رئيسًا لوردية الليل، بدلا من العم بيومي الذي سوف يخرج إلى المعاش أول العام الجديد"[26]، فهذه الوظيفة (موزع برقيات) في هيئة البريد هي وظيفة تتعامل بالأساس مع المكان كوعاء شامل للبشر والأحداث، ومن خلال هذا العمل نرى أنماطا من البشر والأمكنة في القاهرة الكبرى، وبعبارة أخرى، فإنها رواية المكان الأكبر/ القاهرة، خارج حي إمبابة وشوارعه، وإن كنا نجد إشارات شخصية إلى حيه الأثير (حي إمبابة)، فهناك شخصيتان

25- السابق، ص5.

26- إبراهيم أصلان، وردية ليل، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1992م، ص21.

محوريتان في الرواية يقطنان هذا الحي. يقول: "كان الصاحبان يعيشان في مدينة إمبابة، أحدهما هو محمود الذي يعيش وحيدًا، والآخر هو سليمان الذي يعيش مع زوجته وولديه"[27]. وهذا تطابق مع البعد الخاص في حياة المؤلف، الذي يعد نفسه كاتبًا مكانيًا من الدرجة الأولى، يقول: "مسألة المكان تشغلني جدًّا، لأنني عند كتابتي لا أهتم بالكتابة عن المكان من الخارج، لدي إحساس يكاد يكون عضويًا بالمكان كباطن، لا أكتب إلا عن حدود جغرافية واضحة جدًّا بالنسبة لي، ومن هنا ربما يكون إحساسي بالمكان مهم جدًّا وإن لم أكتبه، وما دام هناك ذاكرة مع المكان، وروابط خصوصية فهذا يدل على أنه يعني شيئًا حميميًا"[28].
وهكذا شخّص أصلان موقفه من المكان، بشكل مباشر، والأهم في حديثه: تناوله باطن المكان لا خارجه، أي الشخوص وما يقومون به من سلوكيات وأحداث، فهو لا يمعن في وصف ملامح المكان بشكل تقليدي، بل يقدم المكان ضمن السرد، وفي حوار الشخصيات، وتفاعلهم مع جوانب المكان. وقد يغيب المكان وصفا، ولكننا نشعر به ضمنا، كما في رواية حكايات من فضل الله عثمان، فيكاد الشارع ومعالمه يختفي وسط الأحداث وربما يعود هذا إلى تشابه ملامح شارع فضل الله عثمان في إمبابة مع آلاف الشوارع في العاصمة والأقاليم، فيكون التميز في الشخصيات.
يتوقع المتلقي في كتابه "خلوة الغلبان" أن تكون أقاصيص ومواقف الكتاب معبرة عن تأمل المؤلف وحيدًا- بوصفه إنسانًا غلبانًا بسيطا- ولكننا نفاجأ أن الكتاب يشمل هذه الدلالة وأن العنوان يحمل اسم قرية من قرى الدلتا، فقد كان في حوار مع كاتب فرنسي يهودي اسمه "جاك حسون" من يهود مصر القدامى، ويخبره الكاتب أنه من قرية "خلوة

27- السابق، ص65.

28- جريدة السفير، بيروت، 4/9/ 2005م.

الغلبان" بالقرب من مدينة المنصورة، وأخبره أنه بعد غياب أربعين عامًا عاد إليها ورآها، وأن والده- اليهودي- طلب منه عندما يموت أن يأتي بحفنة من تراب من مصر وينثرها على قبره[29] ويشير في نهاية الفصل إلى أن جاك حسون مات بعد صراع مع المرض الخبيث وأنه من أبرز علماء النفس الفرنسيين وقد كتب كتابًا مرجعيًا عن يهود بلاد النيل[30]، إنه المكان الذي يعتصر النفوس ويطاردها في وطنها وغربتها.

القصة/ المشهد/ الحالة:

نلاحظ أن طابع المشهد القصصي هو النمط الغالب على بناء قصص إبراهيم أصلان، فالكاتب معني بوصف موقف مدته الزمنية دقيقة أو دقائق في زمن السرد، ولكنه معبر عن كثير من الأحداث، وعن طبيعة الشخصيات. كما أن الحوار هو الغالب على مشهده، ويكمل السارد المشهد برتوش بسيطة تجلي طبيعة الشخصيات وعالمهم. وهذا الأمر يصدق في أعماله الروائية وفي قصصه القصيرة وفي كتب ذكرياته وآرائه، وبعبارة أوجز: إنه يختصر الحياة في مشاهد قصصية، بعضها قد يحوي مفارقة وبعضها يقدم حالة شعورية. ففي قصة "ولد وبنت" من مجموعة "يوسف والرداء"[31]، يكاد يكون القالب الحواري هو المهيمن على بناء القصة، بشكل يشابه المشهد المسرحي، ولكنه استطاع أن ينقل لنا حالة رومانسية، تأخذ منحى إنسانيًا، فالولد والبنت هما شاب وفتاة تعارفا وتحابًا في عملهما، ولم يعرف بسر هذه العلاقة إلا أم الفتاة ثم أختها،

29- خلوة الغلبان، مرجع سابق، ص83، 84.

30- السابق، ص88.

31- إبراهيم أصلان، يوسف والرداء، مجموعة قصصية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، 2005.

وقد عزمت الأم أن تعطيهما شقة بإيجار رخيص قديم، فهما على حافة الزواج، ويبدو من الحوار أن أخت الفتاة لم تحب الشاب لأنه موظف بسيط، يقول:

"- وأختك مازالت غاضبة منك؟

- إنها ليست غاضبة منك أنت، ولكن مني أنا، عندما عرفت أنك زميلي في العمل، قالت إنني غاوية فقر"[32].

وتنتهي القصة نهاية مفتوحة، يتوقعها المتلقي، فهما- الشاب والفتاة- على حافة حياة جديدة تقليدية/ الزواج، ولكن السارد يرصد مشهد (الما قبل) في لحظة رومانسية، لأن (الما بعد) مفهوم ومتوقع، فيصف السارد غير المتوقع.

وفي الروايات نجد نفس التيمة، كما في رواية مالك الحزين مقسمة إلى مقاطع مرقمة وكل مقطع يحمل مقاطع أخرى ذات عناوين فرعية مثل: صائد العميان، من عواقب ركوب الماء، الولد والمصباح[33]. ويمكن أن يكون كل مقطع/ مشهد قصة قصيرة بذاته، وإن كان السرد التفصيلي غالبًا على أسلوب الرواية وندر الحوار، وهذه هي التجربة الوحيدة الذي رأينا فيها أصلان يعتمد الوصف أسلوبًا بديلا عن الحوار.

وفي روايتي: "وردية ليل" و"حكايات من فضل الله عثمان" جاءت الفصول قصصًا قصيرة، ذات عناوين فرعية، والحوار غالب عليها. وفي الكتب التي تقدم ذكريات وأصداء للوجوه والأشخاص، يعتمد أصلان نفس التيمة، يقدم الموقف بطريقة أشبه بالقصة، كأن الكاتب حكّاء يروي ما يشاهده، في حالة من التوحّد بين الإبداع القصصي والعمل الصحافي.

32- السابق، ص6.

33- مالك الحزين، صفحات متفرقة.

الأسلوب السردي:

هناك ثوابت ومتغيرات في بناء الأسلوب لدى إبراهيم أصلان؛ تبدو الثوابت في اعتماده التكثيف اللغوي أساسًا في صياغته السردية، وهذا التكثيف يصدق في الحوار والوصف، فهو غير مولع بذكر التفاصيل، بقدر ما يسعى إلى أن يكتشف المرء هذه التفاصيل بنفسه عبر الحوار، وحركة الشخصية في الفضاء السردي، كما يصفه فاروق عبد القادر بأنه يكتب القصة بروح القصيدة، بما فيها من اختزال وتكثيف، في كل جملة وكلمة، هدفه نقل الإحساس بالموقف[34] لا تقديم المعلومة بشكل مباشر، أي أنه يبتعد عن فكرة السارد العليم إلى إشراك المتلقي في الشخصية والموقف من خلال عرضه بشكل مباشر عليه. وهناك نصوص مصاغة ومكتوبة في فضاء الصفحة بشكل القصيدة، على هيئة جمل متتالية الأسطر، كما في نص "طلعت وليلى":

ليلى هاشم المصرية

سجن مكة العمومي، جناح النساء

مكة

السعودية

أعرفك يا ليلى أنا كويس

وينقصني رؤياكِ الجميلة

وأرجو من الله، من رب الكعبة

أن يعفو عنك وعن كل مسجون"[35]

كما نجد نصوصًا عديدة بهذا الشكل في أعمال أخرى، مثل نصوص:

34- فاروق عبد القادر، "إبراهيم أصلان: لمحات من عالم فريد". دراسة منشورة بمجلة الصدى، الإمارات العربية المتحدة، العدد 116، العام 2003م.

35- وردية ليل، ص87.

شغف، شجرة، المستحمة في روايته حكايات من فضل الله عثمان[36]، وإن كان يمكن كتابتها بشكل متجاور كسرد.

أما المتغيرات فتتمثل في انتقاله من الحوار الفصيح إلى العامي، وفي أحايين كثيرة تكون الألفاظ دارجة بشكل كبير في السرد والوصف، ممعنة في العامية نطقًا وكتابة، وهو يبرر ذلك بقوله:

"إنني أتمنى وأنت تقرأ لي ألا تشعر أن اللغة موجودة، أي أن المشهد القصصي الذي أقدمه لا تشعر وأنت تتعامل معه أن هناك وسيطا حتى لو كان لغويًا، فأحيانًا أشعر أن تفاصحنا هو السبب في تدهور الحضارة العربية بكاملها، وينتابني إحساس بأننا نوغل في التفاصح لدرجة أننا نشعر أن هناك انفصال بين ما تقوله ونكتبه وما نعيشه"[37].

هذه قناعة تعبر عن موقف من اللغة الفصيحة، قد يكون مبالغًا فيه بشكل ما، لأن العربية الفصيحة مستويات؛ هناك مستوى متقعر في الكتب القديمة ولدى بعض اللغويين والكتّاب الذين يتعمدون استخدام مفردات وتراكيب لا يعيها القارئ البسيط، ويتباهون بذلك، إلا أنه هناك مستوى سهلا تُستخدَم فيه العربية الفصيحة على نطاق واسع ومفهوم، مشكّلة جسرًا للتواصل بين أقطار العروبة وناطقيها مثلما هو الحال في الإعلام المرئي والمسموع والمكتوب.

كما أن هذا الرأي لا يبرر الإمعان في العامية، فعلى سبيل المثال يستخدم- في النص السابق- تعبير "أعرفك يا ليلى أنا كويس"، وهو تركيب فصيح، ومقبول في النطق العامي، ولكن لفظة "كويس" جاءت خارجة عن السياق اللغوي كلية، لأن مناجاته كانت بالفصحى في هذا المقطع، وما تلاه، وإن جاءت بقية المقاطع بخطاب عامي بسيط موجه لمسجونة

36- الصفحات : 125، 131، 137.

37- الراية القطرية، 6/26/ 2004م.

مصرية من شخص يسمى "طلعت السيد جلاب"، فلو كان الخطاب منذ البدء مصاغ بالعامية لصار مقبولا، على اعتبار أن المرسل شخص بسيط، كما هو واضح من صياغته، ولكننا نجد ثنائية لغوية في مقاطع النص.

ونقرأ في قصة "سفر" من روايته حكايات من فضل الله عثمان، عن رجل عجوز: "بعد العصر بقليل ينتهي رجل عجوز من ترتيب الكنبة التي ينام عليها، يغسل الأكواب ويلم الجرائد.. يجلس على الكنبة، ويرتدي الشراب أولا ثم القميص المعلق والبدلة الكاملة، قبل خروجه يضغط على زر التليفزيون ويسحب شيش النافذة، ويطفئ نور المكان ويجذب الباب"[38].

إننا أمام وصف حركي تفصيلي، ينأى فيه السارد عن البلاغة التقليدية (من تشبيهات ومجازات) إلى تقديم المشهد كأنه لقطات فيلم سينمائي غير ناطق، وقد نجد كلمات عامية يمكن تفصيحها مثل لفظة "الشراب" وتعني الجورب، خاصة أنه يستخدم ألفاظ فصيحة أخرى بدلا من العامية وهذا في السرد وليس الحوار، ولكنه غير عابئ بهذا البعد اللغوي. ولكن النص يصهر العامية والفصحى في بوتقته فلا يتوقف المتلقي كثيراً عند هذه الازدواجية، فالنص السابق جزء من قصة لأحد قاطني شارع فضل الله عثمان، ويبدو من ثنايا السرد أن السارد يقدم حالة عجوز قضى حياته وحيدًا، فهو يقوم بطقوس اعتاد عليها بآلية، ثم يسافر إلى قريته، ويسأل أحد القرويين عن الطاحونة ودوار العمدة وشونة القمح، وعندما تأتيه الإجابة أنها انتقلت من شرق البلد إلى غربها، يصمت ويسير جانب "شاطئ ترعة نحيلة غامضة ماؤها أسفل الجسر المنحدر، يبول وهو يتكئ إلى جذع صفصافة مائلة، يصعد رصيف المحطة المهجورة صوب المبنى الحجري، يستلقي على جنبه ويضم ركبتيه إلى صدره ويكون كلام وهسيس بخار، وتكون غفوة، وتلوح نجمة ثابتة في أفق غائم تومض

38- حكايات من فضل الله عثمان، ص73.

وتنطفئ"[39].

فهذا التتابع الحركي، بوصف زمني بطئ نوعًا ما، يقدّم لمحة عن هذا العجوز الذي عاد لقريته سائلا عن ملامح مكانية بعينها، لا عن شخصيات وأقارب، وكأنه فقد كل محبيه، وتبدّى له المكان حميميًا وحسب، وتأتي الإشارة السردية في انتقال الطاحونة والدوار.. من شرقي القرية إلى غربها، دلالة على أفول حياة الرجل، ومن ثم ارتكن جانب ترعة، ومارس التبول وهو المتأنق ببذلة كاملة، ثم يغفو. النهاية المفتوحة تشي أن العجوز قد مات أو كانت عودته بعد سنوات لقريته عودة إلى المكان الحميمي القابع في أعماقه. وقد دلت الإشارات السردية على ذلك: "نجمة ثابتة في أفق غامض تومض وتنطفئ".

***

يظل إبراهيم أصلان ظاهرة سردية فريدة، استطاع أن يكتسب مساحة من الحضور الإبداعي، بأعمال قليلة الكم، ذات نكهة في الكيف، وبكتابة تثير الذهن، لا تعطي إجابات، بقدر ما تطرح إشارات، لا تقدم شخصيات مكتملة، وأحداث ذات بداية ونهاية، بقدر ما تعطي رتوشًا وبعض الملامح، مفسحة الطريق للقارئ كي يكمل بذائقته وقراءته الفاعلة دلالات النص. إنه يكتب ممتزجًا بالمكان والبشر والبسطاء، مدركا أن رسالة النص لا يحتكرها الأديب بقدر ما هي شراكة بينه وبين القارئ.

39- السابق، ص75.

قراءة تأويلية في الحلم واللاوعي
في المجموعة القصصية "مسامرة جيدة لأرق طويل"

تقدم المجموعة القصصية "مسامرة جيدة لأرق طويل" للقاص عصام الزهيري[40] عالمًا زاخرًا بالأحداث والشخصيات، والكثير من الإحالات للواقع المعيش. والجديد الذي تطرحه هذه المجموعة: قدرة السارد على تقديم رؤية للواقع من منظور جديد، فنصوصها وإن كانت تتأرجح بين الذاتي والجمعي في أحداثها، إلا أنها مثل الطائر الذي لا ينفك عن التحليق بين السماء والأرض، مستمتعًا برحابة السماء، ملتقطا رزقَه من الأرض. ولو اقتربنا أكثر من أجواء قصص الكتاب، سنجد أن السماوي فيها: يتناول روح الحلم التي تأتي بأشكال كثيرة، تطارد السارد، وتجعله هائمًا بين جنبات الحلم، وأيضًا تواقًا إلى الأرض في واقع شخوصها وأزماتهم.

ويمكن قراءة قصص هذه المجموعة- من الجانب الفني والرؤيوي- من خلال رصد العديد من القصص المتصلة بظاهرة الحلم بوصفه أحد تجليات النفس في حالتي الوعي (أحلام اليقظة)، واللاوعي (أحلام النوم وانفلاتات الأرق)، ورصد قصص أخرى ذات منحى واقعي، وهي تتناول شخصيات مكتملة، أو مواقف وأحداث من المعيش واليومي. وإن كنا نلاحظ أن السارد لم يعمد إلى ترتيب قصص المجموعة حول هذين البعدين، كي تكون الصورة أكثر نصوعًا، فيعمد إلى وضع القصص ذات الطابع الحلمي متجاورة، ونفس الأمر مع القصص الواقعية، إلا أن المتلقي يدرك هذين البعدين في تلقيه للقصص، وهو ما ستتناوله الدراسة بشكل تفصيلي.

40- صادرة عن دار سيزيف للنشر، القاهرة، 2009.

الحلم واللاوعي:

لا يقصد بظاهرة الحلم بوصفه جزءًا معبرًا عن حالة اللاوعي، أنه نوع من الإغراق في اللامعقول بكل ما تعنيه الكلمة من ضياع منطقية القص زمنًا وترابطا وأحداثًا، بقدر ما يمتاح الحلم من الواقع الكثير، فهو بمثابة بندول الساعة الذي يتأرجح بين حلم هائم في أعماق النفس بكل رحابتها، وبين واقع حياتي بكل تناقضاته وصراعاته. والنقد النفسي -PSYCHO ANALYTIC Criticism يؤكد على هذا المنحى "فبالرغم من أن الحلم يتجاوز الواقع، ويكون في تعريفه متجاوزًا الأدب الواقعي، إلا أن الحلم قد يمتلك بعض الواقع، ويحتاج أيضًا إلى الواقع لتفسيره وفهمه"[41]. وعندما تذكر الأحلام في الأدب، فهي "محملة برموز، وما يعتمل في تيار الوعي في أعماق النفس، وما فيها من رغبات وأفكار سرية، مما يجعلها في حاجة إلى تفسيرات خاصة في ضوء النص الأدبي"[42].

فعندما ننظر إلى الحلم بوصفه تقنية فنية في القصة، فإنه في حاجة إلى تأويل ضمن بنية العمل، وهذا ما يجعل القارئ في حاجة إلى قراءة ثانية، أو بالأحرى إلى فهم أعمق لعلاقة الحلم بالنص بوصفها علاقة أدبية بعيدًا عن الغوص في علاقة الحلم بشخصية المؤلف؛ ففهمنا للنص الأدبي لايعني فهم تجربة المؤلف، والبحث عن علاقة المؤلف بنصوصه، وهي مرحلة غرق فيها النقد الأدبي طويلا، بل يعني فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال النص، فالنص الأدبي والشكل الفني وسيط ثابت بين المبدع والمتلقي، وعملية الفهم متغيرة طبقًا لتغير الأفق والتجارب ولكن

41- Ross C Murfin, PSYCHOANALYTIC CRITICISM. A SELECTED BIBLIOGRAPHY. P 502.

42- Ibid, p505.

ثبات النص- كشكل- هو العامل الأساسي لجعل عملية الفهم ممكنة[43]، فالنص راسخ وتأويله مختلف، وهذا ما يجعلنا نقرأ الحلم ضمن بوتقة النص، وليس ضمن تكوين المؤلف الشخصي. ومن هنا تأتي هذه القراءة ساعية إلى تناول تجربة اللاوعي وأبرز تجلياتها وهو الحلم، من خلال رصد تفاعلات الحلم كتيمة فنية في النص. ويقع هذا ضمن معطيات الدراسة النفسية للأدب في رصدها لأنماط تجلي اللاوعي في النصوص الأدبية.

وبدءًا من عنوان المجموعة "مسامرة جيدة لأرق طويل"، فهو وإن كان يشي بدلالة عكسية تضاد النوم الذي هو لازمة لظهور الأحلام وانفلات العقل، كما هو مستقر ومعروف، إلا أن العنوان هنا يحيلنا إلى دلالة أن النفس في حالة أرق دائم، وقد استطاعت الذات الساردة أن تجعل الأرق مسامرة وملاعبة، لعله يفارق النفس أو لعل النفس تقرأ ذاتها بشكل جيد. وعلى كلٍّ، فإن العنوان دافع إلى قراءة نصوص المجموعة، لأنها ستعلل أسباب الأرق، وطبيعة المسامرة، والذي نكتشف أن الحلم في قصص المجموعة يتجاوز الحلم في حالة النوم، إلى الحلم بوصفه فانتازيا ساخرة في الحياة، وبعبارة أوضح: يصبح الحلم في قصص المجموعة قارئًا للحياة، فاضحًا أغوار النفس، معبرًا عن تطلعاتها، ويتجاهل في ذلك كون الحلم حادثًا في حالة النوم فقط، وإنما هو ناتج لحالة من الأرق الدائم الذي أفصح عنه عنوان المجموعة، وهو ما يجعلنا نقرأ الحلم في أنماط عدة:

1) الحلم/ المواجهة:

حيث تكون الذات الساردة مطاردة خائفة، ويكون الحلم ميدانًا لمعركة، تخرج ما في أعماق النفس، كما في قصة "أمور ثعابينية"، التي تعكس هذه

43- د. عامر عبد زيد كاظم، التأويل المعاصر، موقع بحوث التأويل، http://www.ataweel.com/bhth/farm_h.htm.

العلاقة المضطربة في النفس بينها وبين الثعابين، وتستفيض في إيضاح هذه العلاقة وكيف أن الذات عانت من الثعابين، فطاردتها في كل صحو ونوم، وكما يقول في مفتتح القصة، وهي أول قصص المجموعة، وكأن السارد يلح على هذه العلاقة الجدلية الجامعة بين الذات والسرد والحلم منذ أول نصوصه، يقول: "لسنوات طويلة امتلأت أحلامي بالثعابين والحيات، ذات ليلة حلمت بثعبان يسقط على رقبتي من سقف المسجد الذي اعتدت الصلاة فيه"[44] وظلت الثعابين تتعقبه في منامه لتورثه حالة من الأرق امتدت لأسابيع، حتى قرر مواجهتها، وكانت المواجهة في الواقع، حيث اقتنى ثعبان كوبرا، وبات يتأمله، متخطيًا الخوف والوهم والأحلام، وكانت النتيجة "لفت نظري بعد ذلك أن الأحلام اختفت من نومي منذ تلك اللحظة التي دخلتْ فيها منزلي أنثى الكوبرا الجذابة، والأعجب أنها لم تعد بعد رحيلها"[45]. فقد انتهى الأرق بمسامرة الكوبرا، وإقامة علاقة معها، أي أن الذات تواجه الحلم بالواقع، وتنتصر عليه بالواقع، ليظل الواقع صدى كل حلم، ومفتاحَ كل كابوس.

2) الحلم الشائه/ الواقع المطارِد:

بأن تكون هناك أحداثًا واقعية، تفرض نفسها على الذات في منامها، كما في قصة "السقوط من أعلى"، حين يتعرض البطل إلى حادثة عجيبة، فقد سقطت عليه وهو يسير في الشارع جثة رجل سبعيني، وعندما يبحث في الأمر يكتشف أنه عضو في أسرة غريبة الأطوار، فهم ثلاثة أشقاء وشقيقة واحدة، لم يتزوجوا وعاشوا في شقة واحدة، وهم دائمو الشجار، وقد تعاركوا مع أخيهم الأكبر الذي أنذرهم إن لم يتوقفوا عن السخرية والسب له سينتحر، ونفَّذ تهديده، ليلقي بنفسه في الشارع، ويسقط

44- ص4.

45- ص11.

بالقرب من بطلنا، الذي تأمل منظر الجسد النازف دمًا، وظل المشهد يعتلج في أعماقه.. "لحظات تعاودني متجمعة ومتفرقة بلا إذن مسبق، مع كل ما يصاحبها من هلاوس انفلتت من عقالها كعفريت من قمقم بلا طلسم يمكن أن يعيده إليه. أحلم في الليل أحلام رعب متتالية وسوداء مشوهة، في مرة حلمت أني أسير في شوارع كل سكان بيوتها يتساقطون من الشرفات وتستهدف جثثهم رأسي، وفي مرة أخرى حلمت بجثته تسد طريقًا لا أجد غيره للمرور"[46].

فأصبح الحادث الواقعي مطاردًا للذات في نومها، وتمحور الحادث ليتجاوز في أعماق الذات ما شاهدته في الواقع، فيتشوه ويختلط في اللاوعي ويأتي بأشكال مضطربة عدة، كأنها تطارد الذات نفسها. وتزداد المطاردة، ليكون شعور اليتم هو الطاغي على الذات وهي تسترجع هذا الحلم، "يعاودني شعور قديم باليتم ويدهمني الألم كأن من سقط من شرفة الدور الرابع على رأسي هو أبي"[47].

حيث تستعيد فقدانها الأب، وشعور اليتم، بالرغم من عدم وجود وشيجة ظاهرة بين حادث السقوط وفقدان الأب، ولكن الصلة غير المرئية واضحة، فالجثة الساقطة من أعلى كانت لرجل قضى حياته في خدمة إخوته، وتكون المحصلة انقلابهم عليه، ليشعر بحالة من الوحدة وفقدان أقرب الناس إليه، فيفضل الانتحار في سن السبعين، ويكون الرابط عكسيًا، فالذات الساردة في سن صغيرة، بين الرجل عجوز، ولكن الإحساس بفقدان الأحباء واحد.

3) الحلم/ الأرق/ الإبداع:

حين نجد وصفًا قصصيًا لحالة التجلي الإبداعي للذات الساردة، وعزمها

46- ص22.

47- ص23

أن تكتب قصة، ونعايش تأرجح الذات بين الإبداع والحلم، كما في قصة "مسامرة جيدة لأرق طويل"، فيفتتح القصة بقوله: "استقام جالسًا في منتصف الفراش، الدنيا ليل والعالم رخ ينام على بيضة الصمت والظلام، فكر في أن تكون العبارة بداية جديدة لقصة تدور بها طواحين في رأسه"[48].
تقف الذات في منطقة بين البين، بين اليقظة والنوم، الهدوء وقلق الإبداع، الأرق والسكينة، الحلم واليقظة، ولأن حالة الإبداع ضاغطة عليها، فإن الذات في حالة من المساءلة، والرغبة في كتابة قصة جديدة، ويتحول بناء القصة ليكون أشبه بحالة من المونولوج الذاتي، يتجاوز طلب الإبداع إلى طلب النوم، يتنازل عن الحلم أملا في السكينة، يقول: "إذن عليه أن يفكر في غزوة عاجلة لإرادته ينهي بها هذه اليقظة اللعينة ويستلقي في أحضان نوم مريح"[49]، وتتداعى في الأعماق قراءات سابقة؛ مقال عن التدريب على النوم، ويسخر من الفكرة ويرى أنها أمور لا فائدة منها، كأنها جلسات تحضير أرواح. وتتداعى إلى ذهنه قصة للأديب يحيي الطاهر عبد الله، وعنوانها- وللمفارقة- "الكابوس الأسود"، ويحاول أن يسترجع أحداث القصة، "لكنه فشل في أن يستوضح أكثر هذه الهيئة المشوشة التي عادت بها العبارة إلى ذاكرته، على أي حال، كانت عبارة تدور حول ضفدع يستيقظ لينق في رأسه"[50].
يتخذ التناص هنا شكلا مباشرًا: باستحضار مقالات وقصص بعينها، ومناقشة ما فيها بشكل مباشر، ويأتي ختام القصة بذكر قصة الكابوس الأسود في إشارة إلى أن حالة المعاناة الإبداعية كانت أشبه بكابوس وهو شكل شائه للحلم، وأيضًا شكل مشوه للنوم، وما يتذكره من القصة مشهد

48- ص24.

49- ص26.

50- ص28.

نقيق ضفدع في الرأس، وهو صورة رمزية متكررة في الأحلام، ودالة على القلق.

4) الحلم/ تخطي اللاوعي:

وفيه يكون الحلم تنفيسًا عن احتقان نفسي، وكشفًا لخبيئات النفس. والجديد أن حالة الحلم تمتد من اللاوعي إلى الوعي ثم الواقع المعيش. وهذا ما نراه في قصة "قفز"، "في الحلم نمت مع الزميلة في وضع غريب، أمام شاشة الحاسب الذي أعمل عليه في النهار، كنا نتحسّب من وجود عيون حولنا"[51].

يوضح هذا المشهد/ الحلم، حالة من اختزان الشهوة في اللاوعي، حين ينحّي العقل الزميلات في العمل كرؤية جنسية لاعتبارات عدة، تتصل بالأخلاق والزمالة وكونهن متزوجات، أو على صلة قرابة، أما في أعماق اللاوعي فإن الحواجز تمحى وتبدو النفس في حالة من الشفافية والمصارحة، وهو ما نجد وصفه ظاهرًا في النص، إلا أن حالة اللذة تستمر، فيذهب البطل إلى عمله يقول: "دخلت غرفة المدير وأصداء اللذة والفزع لم تتبخر من رأسي بعد، اقتربت أكثر من دفتر الحضور لأوقع، غير أني لاحظت فجأة وجود زميلتي في الغرفة، وأنا أطالع وجهها فرأيته مغسولا بالدمع وعينيها محمرتين بشدة"[52]. ظل الحلم مع الذات، ولكنه اتخذ بعدًا فانتازيا ساخرًا، ليصبح واقعًا، يتعامل معه البطل، فالزميلة تبكي لما حدث- في الحلم- والمدير يتوعد البطل، والبطل في حالة من القلق والضياع، يتمتم بكلمات غير مفهومة، وكأن الكل في غمرات حلم البطل، وكأن للحلم ذيولا ممتدة إلى الواقع.

51- ص29.

52- ص30.

الحلم/ المشخصن/ الممتد:

وفيه حوار بين الذات الساردة والحلم، حوار حي، فاعل، متفاعل مع الأحداث، وأيضًا يتفرع من الحلم واقع عاشته الذات منذ حداثتها. كما نقرأ في قصة "سنجاب صغير"، حين تطرق رأس البطل على صدره، ويغرق في النوم، ويفاجأ بطرق على الباب، فيسأل فيجد إجابة مباشرة: كابوسك، "فتحت الباب بوجل، فرأيته لوحده فعلا، زيه الأزرق وجديته، وقلة اهتمامه بمظهره"[53]. ويصاحب الكابوس نمس صغير، هرب من الكابوس وطارده البطل، مسترجعًا موقفًا لأخيه الأكبر، في نهار رمضان، حين تركه في محل حلويات، وأقنعه بالإفطار لأنه صغير، وخرج الأخ إلى مغامرة عاطفية، وترك البطل الذي أكل وشرب وتصنع الكذب أمام أخيه عندما عاد، وتتداخل أحداث المدرسة وذكرياتها مع الكابوس، مما يجعل القارئ في حالة بين بين: بين الكابوس وبين اليقظة وبين الذكرى، وتختم القصة: "ولم يبق معي سوى الكابوس، كان هناك يتمرغ في الأرض وحيدًا وجريحًا، ومشاكسًا، لأنه لم يكن يهتم بكل هذا التراب الذي علق بزيه الرسمي"[54]. يبدو أن الكابوس هو البطل في حالات ضعفه، وهذا لون من المصارحة الحلمية، فهو نفس الطفل الذي ينهزم أمام الصيام، ونفس الطفل في مدرسته الابتدائية. وكأن الكابوس يتخذ وظيفة جديدة، يشرح الذات ويعريها، متجاوزًا طبيعته السوداء في إحلال الوسواس والقلق. وهذا ما يبرره فنيا وجود الحوارية بين الذات والكابوس، وهي حوارية كاشفة عن علاقة صارت حميمية بينهما. والغريب في القصة أنها أبقتنا في حالة الحلم، وكأن البطل لم يرفع رأسه من إطراقتها على صدره، لنعايش الذكرى والكابوس، لا الواقع الآني.

53- ص32.

54- ص36.

فانتازيا الحلم:

ونرى فيه اتخاذ الحلم مواصفات أشبه بالجن، منقبًا عن المخبوء النفسي المتوارث عن هذه الكائنات، إلا أن السارد يحول هذه الرؤية ليجعل الجان في حالة من التعبير عن الألم الجماعي. كما في قصة "مجنون الشرفة"، "..كشبح يمتطي مقدمة سفينة تبحر في الظلام على خلفية تعلق فيها القمر المستدير.. يرتفع صوته بغناء.. لا يمكن أن يصدر إلا عن مشاعر إنسانية عميقة.. وعندما يبلغ ذروته لا يمكن تمييزه عن عواء ذئب حقيقي جائع مرة، ومرة مريض ومرة حزين أو متألم، ومشتاق وثائر، ومهتاج، حرم الكثيرين من النوم لقرب الفجر حتى صدقوا أن توجعه صادر عن مرض جسدي يذيقه الألم"[55].

جاء السرد دالا على أن هذه حالة من اليقظة، فالكل ساهر يشاهد، معتاد من هذا الكائن الشبحي على هذا السلوك، ولكن السرد يشي بحالة من فانتازيا الحلم، ونرصد حالات من الاستمتاع والتوحد مع سلوك الشبح الليلي، وقد توقع الناس أنه عفريت منذ البدء، ولكن هناك إمعانًا في الفانتازيا في أقصى أبعادها، حين يصطدم الناس بجثة الشبح في الظلام، ملقاة على الرصيف، "واكتشفوا أنه لم يسبق لأحدهم أن رأي ملامحه عن قرب أو تعرف له شكلا غير شكل شبح أسود كان يقف في زاوية الشرفة"[56].

هنا تحول للحلم من النوم إلى اليقظة، ومن أن يكون ذاتيًا إلى أن يكون جماعيًا، ومن التعاطف الفردي إلى التلاقي الجماعي، ومن التعبير عن هم فرد إلى التعبير عن هم جماعة، وأخيرًا من حالة الشبحية الهلامية إلى حالة مادية.

55- ص37.

56- ص39.

ونفس الأمر نجده في قصة "لقاء مع العجوز"، "والعجوز عفريت بلا تاريخ حين تزعم الجدة أنها متزوجة من عفريت مسلم اسمه فتحي. كان فتحي يمر في الليل طائرًا في السماء"[57]. وتتفاعل أحداث القصة في علاقة متوهجة بين الذات الساردة والعفريت، مختلطة بالمختزن من أعماق الطفولة، وهذا ما نظنه حدثًا واقعيًا، كما تشي أحداث القصة، وسياقها الفني، إلا أننا نصطدم بأننا في حالة من الحلمية.. "تنبهت من نومي، وذقني لا تزال غارقة في كفي.. رفعت بصري، رأيت عينين كبيرتين تطلان بلا جسد ومعلقتين في الظلام"[58].

فقد ظل الحلم، وامتد إلى اليقظة، وتداخلت في القصة العجوز القوارة التي ادعت زواجها من جني مسلم، ليستدعي السرد جنيات قديمة عششت في أعماق الطفل والشاب، ويبدو أن الذات الساردة تخيلت أن اليقظة ملاذ لها، ولكن تفاجأ بعينين متصلبتين في الظلام، ليستمر الحلم/ الجن في الواقع.

***

تشكل هذه المجموعة إضافة فنية كبيرة لعصام الزهيري، حيث استطاع أن يقدم تجربة أبانت عن تمكن في السرد، ورغبة في الغوص في أعماق النفس، ورغم أنها تماست وأشارت إلى عنفوان الواقع، ولكنها لم تشأ أن تكون الإشارة خطابية، بقدر ما كانت الإشارة محلقة في فضاء الذات والسرد واللاوعي.

57- ص41.

58- ص45.

الفصل الثالث
الوعي المُختَرِق والمتسائل

الغلالة السردية تحوي رغبات وذكريات وشاعرية
قراءة في مجموعة "فتاة البحر"[59] لأحمد طوسون

يتحلى العالم القصصي لأحمد طوسون بما يسمى "الغلالة السردية"، تلك المقدرة الفنية التي تجعل القاص قادرًا على جذب المتلقي في طياتها، ليسبح في ثنايا الطرح، وتجعله متعايشًا مع الأحداث، هامسًا مع الشخصيات، وأيضًا تتعايش معه الشخصيات بعدما يفرغ من قراءته. هذه الغلالة، تقيم علاقة حميمية بين المتلقي والنص القصصي، ليسبح مع الإيهام السردي، الذي يجره لتعرف شخصيات جديدة، ومواقف متعددة في الحياة.. إن عالم "طوسون" القصصي لقطات وملتقطات من الحياة؛ يبرع في تعميقها، وجعلِها مكتملة الملامح، دون الاكتفاء بالوصف الخارجي للأحداث والشخصيات، ويأتي سرده عادة ببنية المشهد، وما فيها من حوار وسرد، وفي ثنايا السرد، تتداعى ملامح الشخصيات، ويضاف إليها ما يثري السرد، دون أن نستشعر اقتحام المؤلف الضمني نصه بافتعال، أو تقديمه خطابًا مباشرًا، زاعق النبرة والهدف.

***

"الرغبات المنقطعة" ربما يكون المفتاح الأقرب لفهم العالم السردي في هذه المجموعة القصصية، فجلُّ قصصها يدور حول رغبات في نفس الشخصيات الرئيسية، تسعى جاهدة لنيلها، ولكن العوائق أشد، لتظل الرغبة عالقة في النفس وقد تتحول إلى علقم أو ألم، يمكث في الأفئدة، ويخلف مرارة في النفس المتلقية.

59- فتاة البحر، منشورات دار أرابيسك للنشر والترجمة، القاهرة، ط1، 2011.

يبدو هذا من القصة التي حملت اسم المجموعة "فتاة البحر"[60]، فالبطل يتأمل الأنثى في جلستها على الشاطئ، ويستبد الخيال الذَكَريّ به، فيراها عارية الجسد، تداعب الأمواج أقدامها، ولأنه فنان تشكيلي، فإن ذاته ترسمها ملكةً في الحسن، وتعجز ريشته أن تصور هذا الجمال الحسي والروحي، إنه يقف خلف أسلاك كوخه على شاطئ البحر، يتأمل هذه المرأة الوحيدة، والتي يكتشف أن خياله المحلّق الجامح قد نسي أنهما في فصل الشتاء، بدليل ارتدائها ملابس من الوبر والصوف، وأنها غارقة في الحزن، فاقدة البهاء.

هي رغبة منقطعة، رغبة في الأنثى، فجعلت امرأة- قد تكون كبيرة أو شابة- جالسة وحيدة على الشاطئ، عنوانًا لعالم فنان تشكيلي، فشل في التعبير عنها في لوحته، مثلما فشل في الاقتراب منها، وما بين الفشلين، تصبح الرغبة ألما في نفسه، كما جاء في ختام القصة: "لا تحيد بعينيها عن البحر، وملامحها تكتسي بإحساس مزيف بالارتداء". فهي غارقة في أحزانها، غير واعية بمن يرقبها ولا بما في نفسه من رغبات.

وعلى هذا النحو تسير نصوص المجموعة، فقصة "قربانة"[61] تخوض في الحب المحرم- افتراضًا- بين مسلم وفتاة مسيحية، تكبره بسنوات، وقد طارد البطل فتاته، وعلم أنها تساعد أمها في صنع القرابين، يحصل على "قربان" ويحفظه في دولابه؛ فربما يكون عوضًا عن حب مكتوم أو رائحة من حبيبة لا تعلم بمكنون فؤاده.

أما قصة "كادر خارج المشهد"[62] فإننا إزاء قضية أبطال أكتوبر والمقاومة الشعبية بعد مضي سنوات على بطولاتهم، فقد ارتكنت البطولات في ذاكرة

60- ص53-56.

61- ص9-17.

62- ص67-76.

الكبار، وغابت عن ذاكرة الشباب الذين عرفوا هؤلاء من الكتب المدرسية وبرامج التلفاز التقليدية، في المناسبات السنوية، إنه البطل "سعد" الذي يتذكر يوم خروجه على المعاش، مستحضرًا يوم عودته من الجبهة، وأيامًا في الحرب وبعد الحرب. تعالج القصة حياة هؤلاء الأبطال، الذين قدموا الكثير للوطن، ولكنهم وجدوا عدم مبالاة من أهل الوطن، فالرائد جمال يرفض طلبهم منه أن يعمل أي عمل بعد تقاعده من الخدمة، ولو في جمعية زراعية لأن قدميه مبتورتان. تأتي رسالة النص واضحة، فالوطن وأبناءه يعتزون بذكرى الحرب، وبالنصر العظيم، ولكن الذاكرة الجماعية تنسى الأسماء، بينما ذاكرة الأفراد تحتفظ بها، وتعيد إنتاجها في أعماقها. ربما يكون موضوع القصة مطروقا نوعا ما، ولكن تظل القضية حاضرة، قضية الحفاظ على ذوات الأبطال وأسمائهم، كي تكون الذكرى موثقة بالأسماء وليس بالأحداث فقط، راسخة في الوجدان وليس في كتب التاريخ والوثائق فحسب.

***

السرد الشاعري هو الملمح الأساسي في أسلوب هذه المجموعة، ويبرع السارد في الوصف السردي الممتزج بجماليات الصورة والرمز، والاستخدام المرهف للمفردات والتعبيرات، وربما كانت أجواء القصص معينة له في ذلك، فالرغبات شأن نفسي خالص، يستبد بالقلوب، ويحرّك السلوك، وفي هذا الاضطرام الذاتي، تُصهَرُ الكلمات، لتكوّن تعبيرات جديدة، وصورًا بديعة. يقول في قصة فتاة البحر: "تلك القوارض الشائهة لا تسمح للأخضر أن ينبت بأرضي، حتى قاع البحر وصلوا إليه، مارسوا لذتهم في تنسيق العالم وفق هواهم.. لا صدى لكلماتي إلا صمت قارص"[63]. نسمع من ثنايا الكلمات تأوهات نفس البطل/ الفنان، الذي يلقي بلائمة انصراف

63- ص56.

المرأة على القوارض، ويكون الأخضر (تعبير لوني) بكل ما فيه من دلالات النماء، ولنكتشف أن القوارض إنما هي إدانة للعالم الذي جعل هذا القلب الراغب في النشوة يعيش في صمت بارد، يكوي أعماقه.

***

هناك العديد من العلامات- وفق الرؤية السيميوطيقية للنصوص- تشكل الدعامات الدلالية للرؤى السردية، ففي قصة فتاة البحر، يكون "البحر" علامة على الخيال الجامح الذي ألحّ على الفنان الحالم، وهو أيضًا الجاذب للأنثى الجالسة على المقعد، تنظر لأمواجه غير عابئة لمن حولها، فهي: "لا تحيد عن البحر وملامحها تكتسي بإحساس مزيف بالارتداء"، ليظل البحر علامة على الحب والخيال وأيضًا الوهم والزيف.

وفي قصة "قربانة"، فإن القربان الذي ناله الحبيب من صديقه، وكانت محبوبته (المسيحية) تصنعه مع أمها، علامة على علاقة الحب من طرف واحد، حب لا أمل فيه، بحكم التقاليد وأشياء أخرى، ونفاجأ بأن أم الحبيب تلقي القربان في القمامة، من دولاب ابنها بعد تعفّنه، ليكون علامة على الحب وأيضًا على تكسّر علاقة نشأت في صمت، وتعلقت ذكراها في صمت، معبقة بالألم.

ونفس الأمر في قصة "تلك الرائحة"، فإن الرائحة المنبعثة كانت علامة أولية على التداعي السردي الذي جعلنا نعيش مع الخادمة "فتحية"، وكيف بنت غرفة لها أعلى البناية، وصاحبتنا الرائحة لنتعرف على سكان العمارة، وأيضًا على موت القطط في شقة "الست فوزية" إحدى الساكنات بالعمارة، وكانت تحية سبب التعرف على الرائحة، وسببًا أيضًا لتنظيف الشقة، وإن ظلت الرائحة في أنوف الكثيرين، أما تحية فرعت قططا أخرى، واهتمت بنظافتها، مدركة أن الست فوزية جعلت القطط ونيسة لها، ولعل هذه رسالة القصة الأساسية، البحث عمن يؤنس النفوس عندما

تكون الأجساد وحيدة في سكناها.

وفي قصة "ما لم يحدث بعد"[64]، فإن هناك علامتين في السرد، الأولى "الصمت" الدال على العلاقة بين الموظفة وزميلها في الغرفة، تتعجب من صمته الدائم، وتستغرب زميلاتها في العمل من صمته معها، وهو البشوش الجذاب في حديثه ونكاته، حتى بعد طلاق الموظفة، فهو قد لازم الصمت. وقد تعمّد المؤلف الضمني إغفال اسمي البطل والبطلة، لنعيش أجواءً أخرى من الصمت السردي، فقط نتابع الأحداث في قفزاتها الزمنية، متعجبين من صمت الرجل الذي يقابله شوق ثم كلمات من الأنثى، ولا نملك في نهاية القصة إلا أن نقرر أن الصمت علامة على الحب أو هو حب صامت، أما العلامة الثانية في القصة فهي التدخين، فالموظف الزميل يستأذن منها ليدخن أول سيجارة في الغرفة، أما بقية السجائر فيخرج لتدخينها في الردهات، وفي نهاية القصة، تلتقط الموظفة- بعد طلاقها- السيجارة منه، وتشعلها لنفسها، لعل الصمت ينجلي عن كلام، ولكن هيهات، فقد أشعل هو سيجارة أخرى، والصمت عالق بنفسه ولسانه.

وفي قصة "تعريشة سندس"[65] فإن الألفي دولار هما العلامة على الرغبة في الخروج من أرض الوطن، مثلما كانتا علامة على الستر عند الموت عندما كانت مدخرتين عند أم البطل للحظة الوفاة، لقد هرب الابن في صندوق بإحدى السفن، وغرقت السفينة، وتعلق البطل ببعض الأخشاب مسترجعًا صورة الزوجة والابن رضيع الضاحك والأم المنتظرة.

***

النهايات: جاءت معلقةً وفارقةً وغامضة، لتشكل ملمحًا بارزًا في بنية النصوص، فإذا كان القربان المحطم نهاية فارقة غامضة في قصة قربانة،

64- ص 41- 47.

65- ص 19- 28.

فهو أيضًا يتشابه دلاليًا مع نهاية قصة فتاة البحر، حيث تظل الأنثى محملقة في البحر، لا تلقي بالا لمن تسمّر في وقفته مترقبًا حركاتها، في لقطة ثابتة الحركة أو بالأدق معبرة عن جمود الرغبة لتصبح ذكرى. أما نهاية قصة "كادر خارج المشهد" فهي تتقارب مع عنوانها في الدلالة، فهناك المشهد وهناك من هم خارجه، وللأسف فإن من هم خارجه الأبطال، ومن بداخله فهم المحتفلون والمتفرجون. تأتي النهاية دندنة بصوت البطل: "وعضم ولادنا.. نلمه نلمه، ونعمل منه مدافع"[66]، فالعظم المتناثر رمز لهؤلاء الأبطال المنسيين من الذاكرة الجماعية، ومن المشهد الاحتفالي، وهؤلاء هم المدافع الحقيقية التي كانت وستظل حامية للوطن. أما قصة "تعريشة سندس" فقد تعلقت قلوبنا برغبة البطل أن يأتي أحد لإنقاذه، نهاية مفتوحة الدلالة تحمل أملا واسعا في حياة، وربما ندمًا وإدانة على اختيار فعل الهروب، وحلما بالصغير الذي يرقد في أحضان الأم.

***

تمثّل هذه المجموعة محطة مهمة في مسيرة إبداع أحمد طوسون، وتعبر عن نضجه الفني، وشفافيته في التقاط الأحداث، وقدرته على النفاذ في أعماق الشخصيات، وتعبر أيضًا عن ثراء عالمه السردي وتنوعه.

وأخيرًا تظل رغبات النفوس على بساطتها أو ضخامتها هي العلامات الأهم في حياة الشخوص، مثلما تأتي النهايات المعلقة مثل أمور كثيرة في حياتنا، ننتظر حسمها بأيدينا، ولكن نفاجأ أنها تعلق بأنفسنا، وتتكفل الأيام بتحويلها إلى ذكرى؛ حزينة أو أليمة أو مريرة أو حلوة، إلا أنها ذكرى تؤنس نفوسنا عندما ننفرد بها في خلوتنا.

66- ص 76.

اختراق الوعي

قراءة في الخطاب السردي لمحمد حافظ رجب

تطرح تجربة محمد حافظ رجب السردية الكثير من التساؤلات، نظرًا لبنيتها المختلفة، والقضايا التي تطرحها؛ فقد حفلت ببنية سردية مغايرة، تنطلق من الواقع لتحلق عاليا في خليط من الفانتازي والعجائبي والسيريالي، غير منفكة عن عالم يموج بالصراعات متعددة الأوجه، فكأن العالم منصهر في أعماقها فكرًا، وينضج في نصوصها سردًا، فلا يمكن قراءة نصوصها بوصفها أحداثًا يقوم بها أشخاص في فضاء مكاني وزمان فقط، بل تفرض علينا قراءة جديدة بأدوات وآليات مختلفة، وهذا ما يتيحه المنهج السردي Narration.

فتحليل الخطاب السردي ينطلق من مفهوم تحليل الحكاية بوصفها نصًّا سرديًا، والمقصود: أنها منطوق سردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب، الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، فالحكاية دالة على سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخييلية[67] وهذا يستتبع دراسة العلاقتين؛ بين الخطاب والأحداث التي يرويها من جهة، ومن جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه[68].

والمتأمل في تجربة "رجب" موضع الدراسة[69] يلحظ أنها لا تقدّم قصة

67- جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط 2، 2000 م، ص37.

68- السابق، ص38.

69- اختار الباحث قصتين قصيرتين من تجربة محمد حافظ رجب وهما: جولة الدرويش في حوش الملح، وارتعاشة عجوز الزبادي، وهما منشورتان على موقع "واتا" الأدبي، على هذا الرابط: http://www.wata.cc/forums/showthread.php?t=9972

بالمعنى المتعارف عليه، ضمن البناء التقليدي حيث العقدة والحل، والوصف الدقيق للشخصية والحدث، أو البناء التجديدي حيث الإبداع في بنية القصة وأحداثها. إننا إزاء سرد يختلف نوعًا ما عن السرد المألوف، وكأن السارد متعمد تقديم الكون برحابته وتعقيداته، وتناقض أخباره، ضمن أحداث سرد بسيطة؛ يلتقطها من الواقع المعيش، ويمزجها برؤيته التي تتساءل، وتدين، في آن واحد. ففي قصصه بنية سردية تتأسس على تقديم أحداث قصصية وصفية، تمتزج في ثناياها إشارات "متعمدة" إلى أحداث سياسية وتاريخية، يسوقها السارد مقتحما بها ثنايا سرده، فنجد الحدث يشمل حوارًا أو حركة، ثم نجد تناصًا أو معلومة أو تعليقًا أو إشارة إلى قضية في عالمنا المعاصر أو تاريخنا.

وهذا ما يمكن تسميته "اختراق الوعي"، وهو عبارة عن: سلة نثريات تشمل عرضًا، تفسيرًا وحُكمًا، وربما استطرادات يقحمها السارد. وهو أساس ثالث للتصنيف في الخطاب السردي[70]. وقد يتمكن السارد من الدخول إلى عقول كثيرة وهو كلي المعرفة أي يعرف كل شيء، أو إلى عقل واحد، ويشكل الزمان وصيغة الفعل محاور تحليل لا يمكن الاستغناء عنها[71]. وهذا يعني أن السارد يضع نصب عينيه أكبر شريحة من المتلقين، كي تصل إليهم رسالته النصية، وفي سبيل ذلك، يتم تحليل الزمان السردي بكل أقسامه، وأيضًا الأفعال المستخدمة في السرد، من أجل سبر كنه الشفرات النصية.

70- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م، ص174, يذكر المؤلف: هناك أنواع مختلفة من الخطاب: السرد، التقديم الروائي (الحوار أو الحوار الأحادي المقتبس)، وسلة نثريات، ويدعى غالبا التعليق Commentary.

71- السابق، ص174.

وهو يتلاقى جزئيًا مع مفهوم "التحويلات الخطابية" الذي صاغه تودوروف: فعندما نشرع في تحليل نص، نحصل على مجموعة من القضايا، كل واحدة منها مكونة من موضوع "حجة"، ومن محمول "وظيفة"، وبعد ذلك يمكن أن نحصل على طبيعة المحمولات، ويمكن أيضًا استكشاف العلاقات بين القضايا[72].

يلتقي المفهومان في وجود إحالة/ إشارة في الخطاب السردي، بينها وبين قضايا السرد وشائج، أسماها تودوروف التحويلات البسيطة والتحويلات المركبة، وقد بسط القول فيها[73] وهي ذات طابع نحوي، ويتماشى مع نموذجه للبنية السردية الذي يخالف نموذج "بريمون" المصاغ وفق منطق الحدث، حيث ميز تودوروف بين ثلاثة أبعاد في النص السردي: البعد التركيبي (الروابط الكائنة بين الوحدات السردية)، البعد الدلالي (المضمون أو العالم الممثَّل أو العالم المستحضر)، والبعد اللفظي (الجمل التي يتكون منها النص)، وقرر أن يتناول البعد التركيبي، المتمثل في الجمل الإخبارية (العبارات السردية الخاصة بالأحداث)، وتندمج في متتاليات أو مكونات سردية صغرى تشكل بدورها متتاليات أكبر ومكوناتها الأولية عبارة عن أسماء الأعلام والنعوت والأفعال[74].

فهناك إحالة خطابية متعمدة في السرد هي التي تمثل "اختراق الوعي"، بهدف إيصال دلالة ما يتوخاها المؤلف الضمني، ويمكن أن تكون علَمًا

72- تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات وزارة الثقافة، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، طبعة أولى، 2005، ص119.

73- ذكر أن التحويلات البسيطة تنقسم إلى تحويلات: الصيغة والقصد والنتيجة والمظهر الاعتباري، أما التحويلات المركبة فتنقسم إلى: الظاهر، المعرفة، الوصف، الافتراض، التذويت، الموقف. انظر المرجع السابق، ص 120-126.

74- علم السرد، جيرالد برنس، ترجمة : جمال الجزيري، ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلد الثامن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006، ص197.

أو جملة خبرية، أو أفعالا (أعمالا) ونعوتا. فيتم تحليل كلمات وجمل بعينها في النص، يرى الباحث أنها تعبر عن "اختراق الوعي" المراد، ومن ثم يتم ربطها مع الأحداث السردية الصغرى والكبرى في النص، حتى لا تفهم الإشارة/ الإحالة فهمًا جزئيًا، بل فهمًا كليًا ضمن أحداث النص ذاته. أيضًا، يشمل "اختراق الوعي" ما يسمى.. التعليق Commentary الذي يعني: "الحواشي والتذييلات التي يعلق بها الراوي على المواقف والأحداث؛ تدخّل المؤلف تدخّل في السرد يتجاوز تحديد أو وصف الكائنات وسرد الأحداث (كما يشير الراوي) إلى عوالم تتجاوز عالم الشخصيات أو يعلق على سردها"[75]. وهذا ما نعهده في بنية السرد عند "رجب"- كما سيرد بعدئذ- حيث يتخذ اختراق الوعي أشكالا عديدة، بدلالات كثيرة، تبدأ ببنية السرد، والزمان والمكان، وتتنوع بين التعليق، والإخبار، والوصف، وإقحام جمل وأحداث في السرد. فدراسة "اختراق الوعي" في بعض نصوص "رجب" السردية، سبيل مهم في فهم الرسالة المبتغاة منها، وهي دراسة لا تقف عند حدود الرسالة ومضمونها؛ تشرحها وتبينها، بل تنطلق من جماليات النص ومتنه السردي، وهو ما ستتم دراسته وفق المحاور الآتية:

1) اختراق الوعي وبنية السرد:

يقدم "رجب" سردًا مختلفًا في بنيته وطرحه، يبدو- بشكل كبير- تأثره بالمذهب السريالي في الفن، حيث انهار الجدار الفاصل بين الوعي واللاوعي، مستفيدا من طروحات فرويد التي ترى أن الإنسان ليس مفكرًا، ولا مفكرًا عاطفيًا، بل هو نؤوم محترف، يكتسب في الحلم كل ليلة كنزًا، يبدده في النهار، فلابد أن يستفيد من هذا الكنز، ويدخله ضمن

75- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص34.

منظومة الوعي، أملا في تحرير عقله من أربطة منطقية، من قياسات ونتائج وعلل، فيمزج المبدع بين الداخلي والخارجي، ويذيب العام في الخاص، ويجعل الإنسان وحدة لا تتجزأ، فلا فصل بين يقظة وحلم، ولا عقل وقلب، ولا سلوك وروح، وباطن وظاهر[76].

والرؤية السيرالية عند رجب، لا تحوّم في خيالات وترهّات، بل تنبع من حياة الناس، بصياغة سردية مختلفة، صادمة للقارئ، فهي شتات في المواقف والأحداث والشخصيات، فيجتمع في النص: الأزمنة المختلفة، الأمكنة المتعددة، الشخصيات المتناقضة، وهذا يُنتِج: إثراء في الدلالات، واختلافا في فهم الرسالة. فعالم "رجب" تتسع رؤيته باتساع العالم الكون: فضاءات وحقب وبشر، فجاء سرده محاولا استيعاب رحابة العالم في نص محدود.

من ثم يصبح مفهوم اختراق الوعي في نصوص "رجب" ذا بعدين: الأول تجاوز الوعي التقليدي في التلقي القصصي، بتحطيم الشكل القصصي التقليدي في تتابع الأحداث وفق منطقية سردية وتفصيل للحدث؛ إلى بنية متحررة من المنطق العقلي، متجاوزة الزمان والمكان والطرح. والثاني: اكتساب وعي جديد، أساسه محاولة فهم العالم بمتناقضاته، وقبوله بهذه المتناقضات، فلا سبيل إلى نتيجة أحادية، وسبب واحد منطقي، بل إن كل ما في العالم يحتمل عوامل عديدة، ويقبل تأويلات مختلفة، وعلينا أن نحدد موقفنا منه، ونتعايش معه بفهم دون غبن.

على جانب آخر، فإننا لا يمكن فهم البعد السيريالي إلا ضمن منهج علم العلامات/ السيموطيقا؛ واهتمامه بدراسة الشفرات الجمالية Aesthet-ic Codes الموجودة في الفنون التعبيرية المتنوعة (الشعر، الدراما، فن

76- تاريخ السيريالية، موريس نادو، ترجمة: نتيجة حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، انظر: ص 17- 19.

التصوير.. إنها تلك الشفرات التي تميل إلى الاحتفاء بالتضمين والإيحاء وتنوع التفسيرات"[77].

التي توجد: شبكة مركبة من العلامات وهذا معناه أن ما يحدد السيرورات التأويلية ليس مادة أصلية مكتفية بذاتها، فالمادة خارج حالات التشخيص صماء بكماء لا تحيل سوى على نفسها، بل سلسلة العلاقات الممكنة التي تنبثق من السرد.. فالعلامة نتاج علاقة نصية وليست حصيلة لمادة دالة بذاتها[78].

وهذا ما يجعلنا ندرس العالم السردي عند محمد حافظ رجب وفق المنظومة السيميوطيقية التي يحفل بها، وهي علامات تفهم ضمن سياق النصوص، وما تضيفه الأحداث عليها من معطيات تأويلية.

في القصتين- موضع الدراسة- نجد أن شخصية الدرويش هي ملتقى الأحداث والوقائع، والدرويش شخصية محملة بالكثير من المفارقات، هكذا عرفناه، واختزنته ذاكرتنا، من مرقّعته إلى سلوكياته التي تثير العجب والإشفاق، وكلماته غير المفهومة، ومع ذلك يحبه الناس ويقبلونه بينهم، ويستفتونه في شؤونهم، مرجعين ذلك إلى كونه "رجلا ربانيًّا" أو "من أهل الله"، يفعل ما يشاء، فهو موصول القلب بالسماء. إلا أن الدرويش في عالم "رجب" السردي، شخص جامع ما بين الحكمة والحياة المستقرة في بيت، وما بين النظرات لواقع الحياة، وهو أيضًا يستشرف المستقبل ويرى ما لا يراه الآخرون، يجمع ما بين النظر إلى الوقائع اليومية، ويقرأها ضمن أحداث العالم المعاصر، متسلحًا برؤى ومقولات تراثية كثيرة، إنه أشبه

77- معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، دانيال تشاندلر، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2002، ص17.

78- السيميائيات: النشأة والموضوع، د. سعيد بنكراد، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، مارس 2007، ص45.

بزرقاء اليمامة: يرى ما لا يراه الناس، وهو عائش بين ظهرانيهم، ويفوق الزرقاء في نظرته الإنسانية والكونية الرحبة.

1/1) في قصة "جولة الدرويش فى حوش الملح"، نجد مفتتحها: "هدير الشيخ الضرير يدوى فى أنحاء العالم. {لكن عذاب الله شديد} ومضى يتحسس بعصاه معالم الطريق المندثرة أنواره"، فهي تعطينا مقدمة تتجاوز المكان الضيق في حي الدرويش، وبلدته، إلى رحابة الوطن والأمة. أما الزمن فتشير الأحداث إلى لحظات الزلزال، التي ضربت وسط مصر العام 1993م، وتأتي الإشارة سريعة، وسرعان ما نفاجأ ببنية سردية بأحداث وشخصيات متلاحقة، تحتاج إلى إعادة القراءة مرات حتى ندرك كنه النص والأحداث، فهو يقدم شخصيات عديدة: إيمان وابنها الشقي، المحققة العانس، هدى المطلقة، ليلى العاشقة المسكينة، والدرويش متنقل بين المصابين في انهيارات المباني، ومصلحة المظاليم، وميدان التحرير، إلى عمارة منهارة في ضاحية مصر الجديدة بالقاهرة، وسبب انهيارها قرض فأر لحديدها، مع إشارات عديدة حول أزمة الإنسان المعاصر، التي تظهر في طبيعة الشخصيات المنعوتة: المطلقة، النجار الشرس، وكلب أجرب ينبح وحده، إننا أمام لوحة سردية: تجعل مأساة الزلزال كالقشة التي قصمت ظهر الوطن، فهناك ما هو أشد في النفوس والمجتمع، وهو ما عبّر عنه في مصلحة المظاليم، فكل الشخصيات المذكورة نماذج بائسة في المجتمع، وعلى الرغم من قصر متن السرد، نجد تعددًا في الشخصيات، وتسارعًا في الأحداث. ثم نُصدَم بتشييع جنازة أم عجوز، فيتساءل الدرويش عن لزوم إطلاق نيران البنادق، وإقلاق راحة الأموات، فرد عليه الضابطان القادمان من البحرية: لزوم العز والأبهة. الدرويش كان متقدما الجميع في تشييع جنازة الأم. وتأتي نهاية القصة معبرة عن جوهر رسالتها، وعمقه الإنساني؛ "صافح الدرويش الدكتورة وصافح بشدة أختها النائحة على الميتة حتى

غرقت سفن أحواض المقابر.. وتوجه الدرويش إلى عرب المصلحة فى الطريق إلى المصلحة، مكتظة هى بالعائدين: عادوا من نزهة الحقيقة الصارمة لا حدود لها.. يغرق من يغرق ويسبح من يسبح حيث لا شاطئ إلا شاطئ لله".

ماتت السيدة العجوز، وناحت عليها الطبيبة، وشيعها الناس إلى المقابر، ثم عادوا لحياتهم الدنيوية، لتبقى الحقيقة التي لا مناص منها: شاطئ الله/ الموت هو المآل، حتى لو تعددت أسباب الموت ومظاهره، لندرك أن هذه الفسيفاء من الشخصيات التي ازدحم بها المتن السردي، يتوحّد أمام الموت، ويختلف في الحياة.

وتتضح دلالة عنوان القصة: "جولة الدرويش في حوش الملح"، فالملح دال على الموت، فالتربة الملحية غير منبتة، ونرى الملح متكلسا في الأحجار، فالدلالة تتخطى المقبرة/ المثوى النهائي لكل إنسان، إلى النظر إلى الدنيا بوصفها موطنًا ملحيًا كبيرًا، تلتقي فيه الأجساد متحركة فوق ظهرها، قبل أن تستقر في تحت سطحها بأمتار، لتكون المسافة المكانية بين ما فوق الأرض (الأحياء) وتحت الأرض (الأموات) تقاس بالأمتار، والفرق بين الفوق والتحت هو دبيب الروح في الأجساد، التي تصبح عظاما، وقد تتفتت لتختلط بأديم الأرض وملحها.

1/2) في قصة "ارتعاشة عجوز الزبادي"، نمضي مع الدرويش في مصلحة المظاليم، حيث نجد مشاهد أخرى من عالمه، تبدأ القصة بحضور زوج هويدا، الموظفة الجديدة، وهو ضخم الجثة كالدب، ويأتي بتحريض من زوجته ضد من يتحرشون بالبنات في المصلحة، ثم تتندر الجدة وهي تروي عن رحلة الحج وشوقها للبن الزبادي، ويتجاوب معها الصغير "إسلام" الذي يرفع صوته راغبًا فيه، فيقرر الدرويش أن ينزل لشراء زبادي ولكن يعوقه ثقب في بنطاله، فينزل الولد ويعود حاملا دلاء مملوءة بالزبادي(!)،

فتهجم الجدة عليه مع الصغير، ثم يأتي مدير الشؤون الإدارية في مصلحة المظاليم الذي يدعو مديرة الحسابات لركوب سيارته لتوصيلها، ولكنها ترفض، وفي صباح اليوم التالي، يمر الدرويش على بائع الجرائد الذي يخبره أنه يعيش متحديًا السرطان، ويستعرض معه أبرز الجرائد التي لديه وفيها عناوين عن أفغانستان ولقاء البابا والشيخ الشعراوي، ويلتسين في روسيا، يدعو الدرويش "الدب- زوج هويدا" لتناول الزبادي، فيرفض شاهرًا سيفه، فيما تكون الجدة مشغولة في صنع كنفانة، إلا أنها احترقت في لفتها الورقية (!)، وتختم القصة بارتماء الدب على الأرض مقررًا أن الدرويش قد فاز في الجولة بالزبادي، فيكسر سيفه، ويستسلم له.

إننا أمام سرد كثيف، متداخل الحدث، ويشكل الزبادي والرجل الدب مفتاحًا لفهم معطيات هذا السرد الملتف بغموض ما، فالزبادي/ اللبن، رمز لكل خير، وهو رمز تراثي إسلامي[79]، خاصة أنه ارتبط في السياق القصصي بعودة الجدة من الحج، أما الدب فهو علامة على القوة دون فهم، والعضلات دون عقل، وهذه رؤية لعالمنا الذي يعاني من الإفراط في استخدام القوة العسكرية لتنفيذ أجندات سياسية، والمثال واضح في أفغانستان، ويواجه المؤلف الضمني مسيرة الإنسانية العرجاء في عصرنا بالتأكيد على العودة إلى الجذور، والتمسك بالنهج الأبيض، وهذا ما جعل الرجل الدب يرضخ ويسلّم ويكسر سيفه.

تبدو الأحداث السردية جامعة بين الواقعية والسيريالية، فنحن أمام شخصيات من زماننا، تتأرجح أفعالها بين ما هو تراثي وواقعي، فالسيف

79- جاء في الأثر: أن الرسول في حادثة الإسراء والمعراج: عرض عليه اللبن والخمر، فاختار اللبن، فقيل: هديت الفطرة، أما أنك لو أخذت الخمر غوت أمتك. وهذه روايات موثقة عن حادثة الإسراء في صحيح البخاري، راجع: الرحيق المختوم في السيرة النبوية، الشيخ صفي الرحمن المباركفوري، منشورات المكتبة العصرية، لبنان، 2005، ص126.

الذي يحمله الرجل الدب تراثي في دلالته وإن كان لا يزال مستعملا لدى الفتوات والبلطجية، أما الزبادي فهو واقعي ذو دلالة تراثية، والحدث السيريالي المتمثل في إحضار الصغير "جردل" من الزبادي، علمًا أن الزبادي لا يباع بهذه الكميات الضخمة، وإنما هو إمعان في الحدث ذي الطابع السيريالي، حيث يستزيد الإنسان- في لا وعيه عادة- بما يحب، فيحلم بالمال الوفير، والزوجة شديدة الحسن، والقصر العظيم، وأيضًا اللبن الوفير.
أيضًا نتوقف عند عجز الدرويش على النزول لشراء الزبادي، فقد أعيق بسبب فتق في البنطال، "وأراد الدرويش النزول بالبيچامة لكنه وجد ثقبًا خلف البنطلون يمر فيه فيل ملفوف فى منديل.. قال لها: شوفى البنطلون فيه حفرة يدفن فيها الأموات المسلمين، حسّست- وهى لا ترى-: مفيش حاجه فى البنطلون. غضب (الدرويش): الفتق فى البنطلون يظهر واحة لحمى". تحول الفتق الصغير إلى مانع عن النزول إلى الشارع، ولكن الدرويش رأى الفتق متسعًا كبيرًا، كأنه فتحة مقبرة كبيرة، أو قد يمر فيه فيل كبير. طبيعي أن تكون ملابس الدرويش بها ثقوب، وهنا أصبحت الثقوب علامة ساخرة على حجم الثغرات في حياتنا، ففي الوقت الذي لا ترى فيه "نرجس" أي ثقب في البنطال، يرى الدرويش الثقب واسعًا، يتجاوز حجم جسده إلى جسد فيل أو مساحة مقبرة. العلامة هنا هازئة، فالمجتمع ممثلا في نظر نرجس لا يدرك الثقوب والثغرات في جسده، والدرويش- المسلح بالإيمان- يرى ما لا يراه الناس. ويصبح الثقب في النهاية نذيرًا لمن يعي.
تتضح الآن دلالة عنوان القصة: "ارتعاشة عجوز الزبادي"، فالارتعاشة تعطي إيحاء بارتجاف الجسد، وهو ما نراه في تردده في إحضار الزبادي، ولكن الدلالة تتخذ معطى إيجابيًا، حيث ظل العجوز ثابتًا ثم قهر الدب بثباته وهدوئه.

2) اختراق الوعي في الزمان والمكان:

وفيه إشارات مزجية متأرجحة بين الأحداث الآنية، وأحداث تاريخية سابقة أو رؤية استشرافية لزمن لاحق، وتشمل أيضًا أمكنة عديدة، حواها النص.

إن تقنيات السرد في عالم "رجب" تفرض اعتماد عدة مقولات: مقولة الزمن التي يُعبَّر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومقولة الجهة وهي الكيفية التي يدرك بها السارد القصة، ومقولة الصيغة أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد[80].

2/1) في قصة "جولة الدرويش في حوض الملح"، نجد زمنيّ القصة والخطاب متلاقيين في نسيج سردي واحد: فزمن القصة عقب زلزال العام 1993، ويبدو زمن الخطاب قريبًا منها، فكأن المؤلف الضمني استغل حادثة الزلزال محاولا تقديم رؤيته حول ما حدث، وهي رؤية عبّر عنها الدرويش "قال الدرويش لنفسه: لم يذكر أحد من الفاعل الحقيقى.. لم يقل أحد إنه الإنذار الإلهى". وجاءت الإشارات الزمنية في ثنايا السرد عديدة، وبشكل عابر، وهو ما يسمى التشويهات الزمنية ويقصد به: عدم الإخلاص للترتيب الزمني للأحداث، وما يرتبط بهما من مفهوم زمن النطق، وزمن إدراك السرد[81]. أما زمن النطق، فهو مواكب للحظة الزلزال، وصداه المجتمعي، في حين تنفتح دلالة زمن السرد، حيث استطاع السارد أن يجعلها دلالة رحبة، بحكمة ضافية.

يمكن تقسيم الزمن في القصة إلى قسمين: الأول: الإشارات الزمنية القريبة/المحددة؛ وهو مرتبط بزمن الحدث وحياة الدرويش، وقد وردت في جمل عديدة منها: "الأفواه المذعورة تخرج بخارها ثرثرةً عن الزلزال"، "لا حرس

80- خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص40، وتعود هذه التقسيمات إلى تودوروف.

81- نفسه، ص40.

ولا حراس من الإنكشارية الشداد"، "اليوم ولّد بدايةً غريبة للدرويش"، فالإشارة الأولى دالة على زمن الزلزال، وإن كانت غير محددة، ولكن سياق السرد يؤكد عليها، أما الإشارة الثانية فهي تخص زمن الانكشارية، وهم الجنود العثمانيون زمن الخلافة العثمانية على مصر، ورغم الصورة السلبية الراسخة في نفوس البعض عن هذه الحقبة، إلا أن الجميع موقن أننا كنا نعيش في كنف دولة مترامية الأطراف، تسع معظم أراضي العالم الإسلامي. والدلالة هنا إيجابية، تترحم على زمن وحدة، وتدين فرقة معاصرة. أما الجملة الثالثة، فهي تشير إلى يوم الدرويش الذي خرج ليرى آثار الزلزال في المباني والأرواح.

والثاني: الإشارات الزمنية الرحبة: تعطي دلالة زمنية واسعة، تشمل الماضي والمستقبل، ومن جملها: "المحققة العانس مهزومة فى كل الحروب"، "رحلة اللاعودة للدنيا إلى الأبد"، فالعنوسة تلازم حالة الحرب؛ لفقدان الكثير من الرجال، في حين تشير الجملة الثانية إلى الزمن السرمدي/ الأخروي، الذي لا يعني نهاية الحياة، بل الانتقال إلى حياة أخرى.

يمثل اختراق الوعي هنا- زمنيًا- الجمع بين أزمنة عدة، شخصية ووطنية وتاريخية، وهي ظاهرة في نصوص "رجب" بشكل عام، كأنه يؤكد على وحدة الزمن، وسرمديته، وأنه جزء لا يتجزأ في الوعي الإنساني الفردي والجمعي.

أما المكان فقد اشتمل على أمكنة عديدة، وإن جاءت متناسقة مع سياق السرد والملاحظ أن المكان جاء متدرجًا من المحدود إلى الرحب، حيث يتحرك الدرويش من بيته، ومنه إلى الشارع الصخب، ثم مصلحة المظاليم ليقابل عدة شخصيات فيها منهم مدير الإدارة المالية، ويبدو أن مصلحة المظاليم مقحمة من المؤلف الضمني، فلا توجد في مصر مصلحة بهذا الاسم، وإنما هناك مكاتب الشكاوى، والمؤسسات الاجتماعية، إلا أن

السارد يجعلها مكانًا لعدد من الشخصيات المأزومة اجتماعيًا وماليًا، ثم يقودنا إلى ضاحية مصر الجديدة لنرى آثار انهيار إحدى البنايات، ودلالة مصر الجديدة في كونها ضاحية ارستقراطية بدرجة كبيرة، وأن مبانيها ذات أسس وأعمدة وليست مثل مباني العشوائيات، إلا أن الموت لا يعرف طبقة ولا مبنى، كما يعطي إشارات إلى ميدان التحرير ومحطة القطارات، ومرسى مطروح، معززًا رحابة مصر، وهو لبّ العاصمة القاهرة، وفيه تتماوج أخلاط البشر، ثم يختم بالمقبرة، وهي على صغر مساحتها إلا أن بطونها تبتلع الكبير والصغير، دون تفرقة في طبقة أو مكان أو زمان.

2/2) في قصة "ارتعاشة عجوز الزبادي" نجد المكان محددًا بمسرح ضيق وهو مصلحة المظاليم، وواقعه اليومي، وشخصياته، ثم تتحرك شخصية الدرويش إلى بيته وقهوة السلطان حسين ومقابلته لبائع الجرائد، فتنفتح الدلالة لتشمل الأمة والوطن. أما الزمان، فإن زمن السرد الحقيقي يدور في دائرة جزء من يوم، حيث يصف حركة الدرويش في مصلحة المظاليم وبيته وقهوة السلطان حسين، في مشهد ممتد، وهو جوهر القصة، ولكن الإشارات الزمنية تعود إلى قبل يومين حين حضرت مديرة المصلحة "هودج اللحم العظيم" التي حيتهم، دون أن تدري عن حفلات الكرنفال شيئًا. وتأتي إشارة تناصية أخرى: "قال الدكتور فكار: الإنسان المسلم النافع بإيمانه يجب أن يعيش فى القرن الواحد والعشرين"، وهذه جوهر القصة، التي أعطت إيماءات تراثية من خلال الإشارة إلى سفر الجدة للحج، وحبها للزبادي، فالإشارة "تمكن من انزياح الملفوظ السردي عن الذات المتلفظة وعن حضوره لذاته، وتمكن أيضًا من انتقال ذلك الانزياح من مستوى خطابي (إخباري- تواصلي) إلى مستوى نصي"[82]، فقد انتقلت مقولة

82- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص30.

"فكار" من مفهوم فكري إخباري إلى جزء من البنية النصية، مؤكدة على رسالة مباشرة؛ أن لا تعارض بين الإيمان والعلم، وأن تقدم الزمن لا يلغي الدين، والدين مكون ثقافي لا يفارق المرء في حياته ومستقبله.

ويذكر أيضًا: "كلينتون فى الكرملين يقابل يلتسين"، وهي عبارة تشير إلى زمن النص الخارجي العالمي، في حقبة حكم "بيل كلينتون" للولايات المتحدة الأمريكية، ومعاصره "بوريس يلتسين" في روسيا، وكانت لقاءاتهما بداية لإنهاء الحرب الباردة، وتحمل إشارة على سقوط المد الشيوعي، بوصول يلتسين إلى الحكم، وهذا يتسق مع رؤية المؤلف الضمني أن لا تعارض بين التوجه التقدمي المستقبلي والدين، وأيضًا في كون العالم يتجه للوحدة لا التشرذم.

وهناك تناص آخر: "خلعت الجدة ملابسها وهبطت إلى قاع الزبادى تدندن فى انسجام: بلبل بلابل واقف ع الشجر.. زقزق فى عشه قام ع الخبر.. كده كده تطير العصافير.. كده كده يقعدوا الشاطرين.. يارب يا ربنا تاخد بيدنا كلنا.. الحمد لك سيد الوجود الحمد لك يا محمود فى كل وجود.. الحمد لك يا إلهى العظيم.. الرحمة منك والحمد لك يا عظيم الوجود".

هنا لوحة سيريالية: الجدة العائدة من الحج، تسبح في دلاء الزبادي، وتغني بنشيد ديني، فأصبح الدلاء مسبحًا، وصار الزبادي راحة وهناءة يستدعي الترنيم. وبدا التناص في إيراد الأغنية، وهي محملة بعبق الإيمان؛ متناغم مع رؤية "فكار" في أن لا تعارض بين الإيمان والعلم، وأن الإيمان سبيل للسعادة.

3) اختراق الوعي والتعليقات السردية:

ويقصد به التعليقات المتعمدة في السرد أو الواردة على لسان الشخصيات. وتمتاز بأنها ذات دلالات عديدة تتجاوز الدلالة الضيقة للأحداث السردية،

إلى تقديم قراءة للعالم من حولنا.

3/1) أول هذه التعليقات في قصة "جولة الدرويش فى حوش الملح": "المحققة العانس مهزومة فى كل الحروب.. فى قدمها جروح وتقيحات تغطى مساحة خريطة العالم الفسيح- تقهقه الآن- قهقهاتها تهز الداخل لم يبق لها إلا القهقهات لإخراج دخان العربة التى لم تسترح بعد من مشوارها الطويل". فهذا تعليق يربط مأساة المحققة- في مصلحة المظاليم- بكونها عانسًا أو متأخرة في الزواج، وهو أمر معتاد في المجتمع المصري المعاصر، ولكن الدلالة تتخطى البعد الاجتماعي للظاهرة، إلى بعد زمني ومأساة الحروب التي تمر بالبشرية، وتخطف رجالها، ولكن المجتمع المصري لم يمر بحرب إلا من عشرين سنة حسب زمن القصة، ومع ذلك، فلم يجلب السلامُ الرخاءَ، بل ازداد المجتمع فقرًا، وعنوسة.

وأيضًا: "ليلى.. من الأرض الحارة نقلتها تنبت شعيرًا وحنطة إلى حمامات السباحة أيام المجد الرومانى التليد" فهذا وصف لحال "ليلى" الموظفة بمصلحة المظاليم، حيث تم نقلها إلى مكان آخر، فيأتي التعليق السابق، ليعطي دلالات تاريخية، تمتد إلى أيام الرومان العظيمة في مصر، وكأن هذه الحضارات تتعاور في حياتنا، وفي أعماقنا، والملاحظ أن المعنى السابق لا يرفض الجهة الأولى المنقولة منها، ويضعها على نقيض من الجهة الثانية المنقولة إليها، وإنما يشير المعنى إلى اعتزاز السارد بكل بقاع مصر، من أرض خصبة إلى آثار ذات تاريخ عريق.

وأيضًا: في وصف العاشق: "العاشق وحيدًا: كلبا أجرب ينبح وحده بلا إناث متيمة بحبه" ما أشد هذا الوصف! ولكنه متناسق مع العاشق الذي يبحث عن حبيبة فلا يجدها، فيتم نعته بما يزدريه العامة والخاصة "كلب أجرب" فيدين عاشق ليلى (أمين المخزن) بعدما تم نقلها إلى مكان آخر، ليبقى الحبيب نابحًا. فالتعليق/ النعت هنا يسخر من هذه العلاقة

التي نبتت في العمل، وسرعان ما ستنتهي مع نقل أحد الطرفين.
3/2) في قصة "ارتعاشة عجوز الزبادي" نجد تدخلات مباشرة من السارد: "رجولة فضفاضة فى جلابية، زفير جسم ضخم، يقنع أية امرأة به". هذا وصف للرجل الدب، زوج الموظفة هويدا، وقد جاء في مستهل القصة، موضحًا حال الأنثى المتعلقة برجل فحل، تتباهى به، وتتحدى به من يحاول التحرش بموظفات المصلحة، وتطور الأمر، ليدخل في تعارك مع الدرويش.
أيضًا: يذكر: "لقاء بين البابا والشيخ شعراوى"، "كلينتون فى الكرملين يقابل يلتسين"، "القتال فى الشوارع فى أفغانستان". جاءت هذه الإشارات بشكل إخباري مباشر متتالٍ، توضح رسالة النص الكونية، مؤكدة على التقاء الديانتين الأساسيتين في العالم (الإسلام والمسيحية)، وأن هناك مواطن تفجّر وقتال، وهو ليس قتالا على أساس ديني، وإنما لمقاومة محتل أجنبي، طامح في الثروات، وراغب في مدّ نفوذه، كما هو الحال في مأساة أفغانستان. وهذا ينفي وجود حروب على أساس ديني، بقدر ما هي مصالح ومنافع.
وهناك إشارة أخرى: قال الدب: اختر شهودك فأنا على عجل.. أسلخ جلدك وأعرضه فى سوق النخاسين، فالإشارة إلى سوق النخاسين (سوق العبيد قديمًا) تتسق مع هذا الرجل المختال بقوته، وهو نموذج للقوة الغاشمة المتسببة دومًا في ظهور النخاسة، بالسبي في الحروب أو أعمال الخطف والقرصنة وقطع الطرق، فكأن هذا الرجل يتحدث بوعي مختزن منذ آلاف السنين، حين كانت تجارة الرقيق تعتمد على مثل هؤلاء، وأن تقدمية الزمن، لا تعني تخلي الإنسان عن وحشيته ورغبته في السيطرة والامتلاك، ولو أعاد الرقيق ثانية.

4) أسلوب السرد:

في أسلوب السرد في قصص "رجب" هناك ملامح عدة، أبرزها: أنه لا يتعمد الفصحى أو العامية في سرده، بل يكتب كيفما اتفق، فيأتي سرده مزيجًا من المنطوق والمكتوب، فيمكننا أن نجد في الحوار جملا فصيحة بها مفردات شديدة العامية، والعكس صحيح أيضًا، وهذا ناتج عن طبيعة القصص المقدمة وصفًا مباشرًا للأحداث، متخذة من تقنية المشهد القصصي مرتكزًا، وهذا يستلزم كثرة النعوت والجمل الإخبارية عن الشخصيات والأحداث، وهي تكون عادة بكلمات فصيحة، أما الحوار فيكون متفاوتًا بين العامية والفصحى.

كما أن أسلوب الكتابة دال على وجود نمطين من الراوي أو السارد، الأول السارد الموضوعي Impersonal Narrator، والثاني المؤلف الضمني Implied Aothor[83]، فكلاهما حاضر في السرد، الأول في الوصف الواقعي للشخصيات والأحداث، والثاني باد في التعليقات المختلفة، وما يقحمه في السرد بهدف اختراق وعي المتلقي، وتوجيهه لرسالات مبتغاة.

***

تظل تجربة محمد حافظ رجب، محملة بالكثير والكثير، لأنه شكّل علامة متميزة في مسيرة القصة العربية، وقد حاول الباحث في هذه الدراسة القصيرة أن يفجر بعض الأسئلة من متون قصه، وأن يناقش طبيعة البناء الفني والسردي، وهو بناء يختلف من قصة لأخرى، وإن بدت ملامح مشتركة بشكل عام، ولكن يظل محمد حافظ رجب يفجر الإشكاليات عبر سرده الذي يقف في منطقة وسطى بين الحقيقة والمجاز، الوعي واللاوعي، التاريخ والحاضر والمستقبل.

83- قاموس السرديات، م س، ص90، 91.

تساؤلات الوعي في بنية السرد
مجموعة "بأقل قدر من الضجيج" لجيهان عبد العزيز

تشكل هذه المجموعة الكتاب الأول للمبدعة "جيهان عبد العزيز[84]"، وإن تأخر صدوره بالقياس إلى تجربتها الإبداعية الممتدة إلى سنوات سابقة عليه، وهذا ما يبدو في بنية القصص في الكتاب، على مستوى وعي الكتابة وبنية المسرود.

يمكن الولوج إلى عالم هذه المجموعة من خلال مفهوم " المناصية أو النص الموازي أو النص المحيط" Para Text ، ويهتم بدراسة الحواشي والعناوين والتمهيدات والتعليقات والغلاف وغيرها[85]، أو ما يسمى بعتبات النص، وفي هذا الكتاب، نجد العتبة الأولى، تشمل الغلاف الذي يدهشنا بهذه الصبية الصغيرة، التي تعقد كفيها خلف رأسها، وتتأمل شارعًا في إحدى المدن المصرية قديمًا، بأبنية غلب الخشب على واجهاتها، وإن كان ذا طراز غربي نوعًا ما، يعيدنا إلى عمارة المدن الأوروبية في القرن التاسع عشر وهو ما كانت عليه الإسكندرية إلى عقدين سابقين، وكذلك بعض أحياء وسط القاهرة، ويذكرنا ضيق الشارع بالألفة التي كانت عليها الأحياء الشعبية القديمة. امتلأ وجه الصبية بضحكة صافية، موحية بسعادة غامرة وهي تتأمل هذا الشارع في مشهد شديد الحميمية للمكان، وهو ما تشي به أجواء القصص في الكتاب، وهو ما ذكرته في تقديم النصوص "الشوارع حواديت: حَوَدايةْ الحب فيها، وحَوَدايةْ عفاريت"[86]، وهذا يعني أن

84- منشورات دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2011.

85- كواري مبروك، المناصية والنص السردي، أعمال الملتقى الدولي للسرديات (القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي)، الجزائر نوفمبر 2007م، ص181، 182.

86- ص9، ولفظة "حَوَدايةْ" باللهجة المصرية تعني: منعطف.

المكان سيحكي، لأنه وعاء البشر الذي يصنعون حكاياتهم الخاصة، وأيضًا يروون عن غيرهم، ويسترجعون قصص الجن الخيالية بشغف وخوف، مثلما يشغفون بقصص الحب الواقعية.

أيضًا على العتبة الأولى، عنوان المجموعة "بأقل قدر من الضجيج" كأنها تقدم كلامًا منخفض الصوت، بغض النظر أن إحدى القصص تحمل نفس العنوان، ليكون الكلام بادئًا من مرحلة الطفولة، منتهيًا إلى حياتها المعاصرة، في سرد شفاف، عنوانه البوح والإفضاء. فالملاحظ في بنيات النصوص، ميل المبدعة إلى السرد المباشر: الوصفي، والاسترجاعي، مع قلة الحوار. متسقًا مع طبيعة الإفضاء التي انتهجتها الكاتبة، في أسلوب أشبه بالحكي المباشر، الصادق، الذي يرصد جوانب المشهد ماديًا (أي بمعطيات المكان والأشياء)، ومعنويًا (بوصف مشاعر الشخوص).

تثير نصوص المجموعة مجموعة من القضايا التي تتصل ببنية السرد، وهي الوجه الآخر والمعبر عن الطرح والرؤية، فلا يمكن فصل بنية النص، وجماليات سرده، عن الإشكالات التي يفجرها.

السرد والوعي الطفولي:

ونعني به التعبير عن حقبة الطفولة، فيغوص السارد في هذه الحياة بكل براءتها وأحداثها، ساعيًا إلى الكشف عمّا فيها من وقائع. ويُظَن أن هذا يعني وصف بعضٍ من الطفولة كما هي، وهذا أمر غير متحقق في واقع الكتابة، لأن السارد يعود إلى حقبة الطفولة، سواء كانت طفولته، أو طفولة آخرين غيره، بوعي راشد، فيعيد ترتيب الأحداث وفق رؤية ما، تنتقي هذه الأحداث، وتصوغها، لتطرح قضية فكرية. وهذا ما يسمى **"السرد المختلف"** حيث لا يكتفي السارد بحكي ما وقع وكيفما وقع، بل يتخطاه إلى حيز النقد والإدانة والكشف عما داخل الأنساق الثقافية

العربية[87]، مثل المسكوت عنه والمهمش وهذا يستلزم إيجاد تقنيات: الحذف والانتقاء في السرد.

ففي قصة موسيقى الحجرة، تدور أحداثها حول شقة تتكدس في حجراتها عائلات مكتملة، تنفرد كل حجرة بأسرة كاملة مع أثاثها وأبنائها وهمومها، وفي المقطع الثاني نجد مراهقًا ضخمًا يتحرش بالبنات الصغيرات على الدرج وفي الأركان المظلمة، وتكتفي البنات بالسكوت خوفًا منه، أو مما يحدث لهن، وعندما تنطق إحداهن بما حدث فإنها تفاجأ بـ: "شحوب وجه الأم، وتوحش ملامح الأب، كاد قلبها أن يتوقف من الرعب، وأوشكت عظامها على التفتت من ضغطاتهما، وهزهما لجسدها بعنف.. فتَّشوا جسدها الناحل المرتجف"[88]. وعندما يحضرون المراهق، فإنه ينكر كل هذا، ويتضامن معه السكان الآخرون، وإن أخذوا حذرهم، وحذَّروا بناتهم. وهكذا تكون يكون السلوك الثقافي المتوارث: الاعتراف سرًّا، والرفض علنًا، وتكون البنت ضحية وإن صدقت، والرجل بريئًا وإن كذب، والكل يراعي أن تكون مكاشفة هذا القضية في طي السرية. لقد أدان السرد هذا التصرف الجمعي، الذي يكتم ويطوي لا ينبه ويعالج.

وفي قصة التي حملت اسم المجموعة "بأقل قدر من الضجيج"[89]، تصف الساردة رحلة عودتها من المدرسة، يوم الخميس، وهو أحلى أيام الأسبوع لديها، حيث يعقبه يوم العطلة الأسبوعية (الجمعة)، وفيه اللعب والمرح. تفترق عن رفيقاتها في رحلة العودة، وعندما تشاهد ولدين يضربان ثالثًا

87- سعيد يقطين، السرد والسرديات والاختلاف (وهم السردية العربية)، أعمال الملتقى الدولي للسرديات (القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي)، الجزائر نوفمبر 2007م، ص 8- 12.

88- ص17.

89- ص 64- 66.

أصغر منهما، تبتعد خوفًا من نظرات إحداهما لها، إلا أنها تسقط أرضا، لأن أحد الصبيان وضع قدمه في طريقها، فسقطت وارتطمت رأسها بأسفلت الشارع، وتناثرت حقيبتها، فقامت وقاومت الدماء المنثالة من رأسها، وتحملت ألم الطبيب المعالج. لا تنتهي القصة عند هذا الحد، بل يتداخل وعي آخر، وهو وعي الكاتبة، حيث نفاجأ بأن الساردة/ البطلة، تلملم أوراقها، وتدخل في حوار مع رجل، حول هذه النهاية، مؤكدة على أن الصغيرة/ البطلة/ الكاتبة "أدركت معنى أن تكون وحيدًا بالفعل، أن تقوم من سقطتك بنفسك، ململمًا روحك النازفة"[90]. فقد كان الحادث كافيًا لمحو كلمة الأمان من قاموسها، وأن تعتمد على ذاتها في مواجهة الآخر/ الرجل.

وهذا ما انعكس على سلوك الساردة معه، فهي تتعامل معه بوصفه الرجل الند وأيضًا الحبيب، وقد يكون هو الصبي الذي أوقعها، فهي لا تعرف، ولكنه عرفت ذاتها، لقد جاء الحوار في ختام القصة رغم بساطة الفكرة والموقف، معبرًا عن نوع من الخطاب الوصفي Attributive discourse الذي يصاحب خطاب الشخصية بشكل مباشر، ويحدد عمل الشخصية وطريقة تفكيرها[91].

فهذا سرد مقاوم لما يسمى بالاستلاب Alienation، الذي يعني: "حرمان الإنسان من المشاعر والحركات والأفعال.. وانقطاع التواصل بينه وبين الآخرين، وبينه وبين نفسه"[92]، في إشارة إلى سلوك الأنثى المستلبة، التي لا تبادر بفعل وإنما هي رد فاعل أو ناتج لفعل. وهذا بالطبع ليس

90- ص67.

91- جيرالد بيرس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، منشورات ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص21.

92- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط1، 2002، ص22.

حكمًا معممًا، وإنما ظاهرة نراها لدى بعض النساء في مجتمعنا، لا تمتلك المبادرة، وتتعامل مع الرجل بسلوك استلابي لا سلوك الند أو التفاهم.

نهاية القصة:

فالنهاية End تعني الحدث الأخير في الحبكة أو الفعل، وهي تتبع أحداثًا سابقة عليها ولا تكون متبوعة بغيرها من الأحداث، لتحقق حالة من الاستقرار السلبي للمتلقي[93]. وفي هذه المجموعة نرصد نهايات تتجاوز الإطار التقليدي من نهاية الحدث بشكل متوقع أو مفاجأ، فالسارد تعمد إلى نهايات مختلفة، وكما رأينا في قصة بأقل قدر من الضجيج، فقد اعتمدت منهجية كسر الإيهام. والإيهام يعني: عملية متعلقة بتصوير الواقع الذي يبثه العمل، وتشترط تعرف المتلقي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العمل الفني ومرجعه هو كمتلق، أما كسر الإيهام فهو يعني الإشارات التي يلجأ إليها المؤلف، ليخرج المتلقي من أجواء نصه المتخيلة أو المتوهمة إلى واقعه[94]، ففي القصة المذكورة، نجد تماهيًا بين الطفلة في الجزء الأول من القصة، وبين الكاتبة البطلة في جزئها الثاني، ومن ثم يدور الحوار بين البطلة وحبيبها حول سلوك الطفلة، لينتهي إلى ترسيخ سلوك البطلة الإيجابي، الذي لا يعني مواجهة مع الرجل، بقدر ما هو شعور بالحضور والاعتماد على الذات في خضم الحياة.

وفي قصة "ساعات السفر"[95]، كانت البطلة تبحث عن وجه مألوف على الطائرة أو الشاطئ الآخر الذي قد تصل إليه، فتغوص في أعماق ذاكرتها، تسترجع حبيبها الذي افترقت عنه، ولكنها تقتسم حبات السكر مع

93- قاموس السرديات، م س، ص 58.

94- ماري إلياس، حنان قصب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997. وهو أحد مفاهيم المسرح، وفنيات العرض، ولكنه تطور إلى الأدب وعالمه.

95- ص47 – 50.

مواطن من جنوب مصر دائب في السخرية من الغربة، وتذكر الوطن، تسترجع جلوسهما على شاطئ البحيرة، وكيف كتب كلمات في كراساتها. تسترجع كل ذلك وهي تضع نفسها مكانه، فهو بلاشك يراقب طائرتها التي اختفت في السماء. فهذا أشبه بسرد معاكس، تضع البطلة/ الحبيبة نفسها مكان حبيبها، وتتخيل فعله في نفس اللحظة. القصة بسيطة في رومانسيتها، إلا أن النهاية ليست نهاية واحدة، إنها ثلاث نهايات؛ لا تنتهي بزواج، وإنما تتوقع سلوك الحبيب على أرض الوطن، لنجد مخالفة لمفهوم النهاية المتقدم في التعريف، حيث تشير النهايات إلى مستقبل العلاقة بين الطرفين، ولأنها نهايات متعددة، فهي لا تعزز حالة الاستقرار السلبي، بل تزيد المتلقي عناء، وتتركه في حيرة من أمره، ففي النهاية الأولى، كلاهما يرسل خطابات للآخر، هو يضع خطاباتها تحت وسادته بعد أن يقرأها، وهي تضعها في دولاب والدتها دون قراءتها، وتفضل أن تعود إلى الكراسة التي خط فيها الحبيب كلمات من قبل. إنها نهاية تدل على توتر العلاقة بين الطرفين، وأن شخصية الحبيب تغيرت في أعماق محبوبته، ففضَّلت أن تعود إلى الماضي/ الكراسة، لا الحاضر/ الخطابات.

وفي النهاية الثانية، يظل بصر الحبيب معلقًا في السماء أملا في رؤية طائرتها، ووجهها، أما هي فقد تعددت سفراتها، وتقاسمت حبيبات السكر مع أشخاص آخرين، وتتوقع أن حبيبها في الوطن لا يتذكرها أبدًا، أما هي فقد طوت صفحته من حياتها، وقد تتذكره عابرًا أو عندما تُقلِّب في كراستها. تؤكد هذه النهاية على خروج الحبيب من حياتها، إلا قليلا، وقد تحررت هي من سلطان حبه وآثرت أن تعدد سفرياتها والوجوه المألوفة إليها. النهاية الثالثة غير متوقعة بالقياس إلى النهايتين السابقتين: "اختفت طائرتها تمامًا، أسرع بإرسال أول رنين لها من هاتفه المحمول، فجاوبته

برنين مماثل"[96] لتظل العلاقة دافئة حية، ويصبح الهاتف المحمول علامة على استمرارها.

النهايات الثلاث السابقة دالة على تقلبات العلاقة بين الحبيبين عندما تفرقهما سنين ومسافات، فالنفس في حنين إلى وجه مألوف، قد يكون حبيبًا لها سابقًا أو مستقبلا، ولكنها في حاجة إلى الآخر.

السرد بالأشياء والأمكنة:

حيث يخالف السرد الطرق التقليدية المتبعة، بأن يكون على لسان المتكلم أو بضميري الغائب أو المخاطب، وكلها معبرة عن ذات إنسانية، إلا أننا نجد سردًا بضمير المتكلم ويكون معبرًا عن مكان أو شيء. ففي قصة موسيقى الحجرة، وفي مقطعها الثالث، نجد السرد على لسان دورة المياه الوحيدة في الشقة التي تسكنها عدة عائلات، ونجد سردًا يصف مشهد الاصطفاف الصباحي، لنساء ورجال وأطفال، وما فيه من شجارات حول أسبقية الحجز والولوج. وتصف الدورة نفسها، والشمع الأحمر الذي سد شقوقها، وحال فتاة نحيلة، تقطن الحجرة الأخيرة المجاورة لها، تتحامل على نفسها، حتى ينقضي الطابور الصباحي، وتستمتع بالبقاء أطول فترة فيها، تستمع جدران الدورة لآلامها وتنصت إلى إفضائها، وتقرأ معها خطابات حبيبها، التي تتوقف دون سبب، لتتجمد مشاعر الفتاة، وتعجز الجدران عن مواساتها، فتكتفي بمراقبة وجهها الجامد، الذي خلا من الدموع، وتبقت منه حركة يسيرة؛ ارتعاشة خفيفة ودائمة أسفل الجفن الأيسر[97]. إنها سرد المكان الشيء، الذي توحد مع أبطاله، وراح يرصد أفعالهم وحركاتهم وسكناتهم، وأيضًا مشاعرهم وانفعالاتهم.

96- ص50.

97- ص19 – 21.

وفي المقطع الرابع من نفس القصة، نجد إحدى الغرف ترصد حالها، فهذا جدار احتل باب الغرفة نصف مساحته، وذاك جدار تعلقت به صور كثيرة لأجساد فتيات، تسهم في إشعال خيالات ساكن الغرفة العزب ليلا. ثم تكون الغرفة شاهدة على زواج الشاب من عروسه، وقد وعدها بمكان أرحب، ولكن تتالت السنون، وآثرت العروس/ الأم أن تخلي أثاث زواجها، لتوجد فراغات جديدة في الغرفة، تتسع لنوم أبنائها، فيما اشتكت النافذة الوحيدة من العمائر التي ارتفعت وسدت عليها السماء، فتعاني من ضيق الحجرة وضيق خارجها[98].

لقد عبرت هذه التقنية السردية عن أزمة المكان/ الشقة، مبتعدة عن القاطنين فيه، مفضلة أن يكون السرد عبر أشياء المكان، لتشهد عن حالة من الفقر المدقع الذي نجده في العشوائيات والقرى وأطراف المدن، هؤلاء الذين يعيشون على الهامش، رضوا به، بينما أدانته الأشياء من حوله.

ونفس الأمر في قصة حملت اسم (24)[99]، وهو اسم صندوق القمامة الذي وضع أمام بيتهم، وتحول لونه الرمادي وغطاؤه الأزرق إلى مشهد جديد في الحارة الضيقة، التي لم تحتمل تواجد صناديق القمامة على جانبيها، ولكن الأطفال في الأيام التالية، تباروا في تغيير لون هذه الصناديق، لتصبح مهرجانًا للرسوم والألوان، حتى صحا الناس في أحد الأيام على صراخ امرأة وجدت متسولا نائمًا في أحد هذه الصناديق. ليصبح الصندوق شاهدًا على مجتمع يعاني الفقر والحرمان وفقدان أمكنة للنوم.

جاءت تجربة جيهان عبد العزيز في كتابها الأول عنوانًا على ثراء في الرؤية، وقدرة على تقديم سرد جذاب شفاف، حاولت أن تخرج فيه من إطار التقليدية السردية.

98- ص21- 23.

99- ص27، ضمن قسم يسمى: باب بيتنا وشارعنا وأشياء أخرى.

بنيات القصة وجمالياتهما في تجربة نشر جماعية
قراءة في قصص "واحات القناديل"

في الكتاب الذي بين أيدينا تجربة جديدة بلا شك، فهؤلاء نخبة من كتّاب القصة المتميزين، الذين آلوا على أنفسهم أن يجمعوا بعض إبداعاتهم السردية بين دفتي كتاب، بعودة رائدة إلى النشر الجماعي، الذين كان موجودًا منذ عقود، إلا أن مبررات وجوده تكاد تنتفي في المرحلة الآنية، فقد بزغ النشر الجماعي في الماضي نظرا إلى صعوبات النشر في الصحف والمجلات والكتب التي كان يعاني منها المبدع العربي عامة؛ وهي صعوبات عائدة إلى ارتفاع تكلفة النشر بالنظر إلى دخل المبدع، وبطء هيئات النشر الرسمية (الحكومية) في خطط النشر التي كانت خاضعة في أغلب الأحيان إلى المحسوبيات وتدخلات الأجهزة الأمنية لمنع نصوص أو كتّاب بعينهم، أما دور النشر الخاصة فكانت تتعامل بعقلية التاجر في أغلب الأحيان، فتنشر لمن يدفع، أو لما يمكن رواجه، أو لمن كان اسمه رائجًا. فكان بعض المبدعين يقضي حياته دون أن تهنأ عيناه برؤية نصوصه مطبوعة في كتاب، فتظل مخطوطة، أو متناثرة في بطون الصحف والمجلات، مما يسهم في إحباط المبدع تدريجيًا، ومن ثم عزوفه وانكفائه، وكم خسرنا أجيالا من المبدعين لهذا السبب.

أما الآن، فالأمر بات مختلفا، فهناك سبل كثيرة للنشر: ورقيًا وإلكترونيًا، مرئيًا وسمعيًا، ويكفي المبدع ضغطة واحدة في أي منتدى إلكتروني، كي يرى نصه منشورًا، ثم يقرأ تعليقات القراء عليه، وتفاعلهم معه، وكثرت المجلات والكتب والمواقع الإلكترونية، وباتت ميسرة لكل مبدع على سواء، ناهيك عن كثرة الصحف والمجلات الورقية، وسهولة طبع المبدع لكتابه

في دور النشر الخاصة، ونشاط هيئات النشر الحكومية، ورفع الكثير من أشكال الرقابة الأمنية والثقافية عن المنتج الإبداعي.

إذن، فإن تجربة منتدى "قناديل الفكر والإبداع" الإلكتروني، في النشر الجماعي الورقي، تستحق التوقف عندها بالدراسة والتحليل، لاعتبارات عدة؛ فالمبدعون المساهمون في هذا الكتاب، من أقطار عربية عدة، لكل منهم دوحته التي يستظل بها، ويصنع بها نكهته التي تميزه، مما جعل الكتاب جامعًا لنكهات مختلفة، مكانها: أرض العروبة الفسيحة، وزمانها ممتد في أعماقنا، شاملا الماضي البعيد والقريب وأيضًا الحاضر.

أيضًا، فإن لكل منهم كتبًا منشورة ورقيًا، فهو ذو تراكم إبداعي وتجربة ناضجة، وليس في مرحلة البداية، مما جعل النصوص تفيض برؤى معمقة، وبنيات جمالية جديدة، بأساليب متميزة في السرد.

كما أن العمر لمبدعي السرد في هذا الكتاب كبير، مما يجعلنا نرى قراءات مختلفة للحياة، نابعة من خبرات حياتية كبيرة، وتجارب إبداعية متراكمة، انعكست في أشكال مختلفة من السرد القصصي جمعها الكتاب.

أخيرًا فإن كثيرًا من هؤلاء المبدعين يكتبون أشكالا متعددة من الإبداع: شعرًا، قصًّا، مسرحًا، خواطر، مقالات، دراسات، مما جعلنا نرى نضجًا في مستوى التجربة، وتميزًا فيما قدمه كل مبدع على حدة.

إزاء ما تقدم، يكون السؤال الآتي: لماذا- إذن- النشر الجماعي؟

وأرى أن الإجابة عن هذا السؤال بسيطة: إنها مغامرة جديدة، تحاول جمع أشكال ونماذج للسرد العربي المعاصر من أقطار مختلفة، فيقرأ المتلقي نصوصًا عديدة، تعطيه إضاءة كاملة عن مستوى السرد وطروحاته في أقطار عربية تمتد من العراق وسورية، إلى الأردن وفلسطين ومصر والمغرب والصحراء المغربية، فتكون الرؤية أشمل، والتلقي قائمًا على التذوق الفاعل، والمقارنة الحاضرة؛ إنه نموذج للتلاحم العربي إبداعيًا

وشعبيًا، بعدما فرقتهم السياسة.

***

تستتبع القراءة النقدية للنصوص السردية في الكتاب أن نقف عند واحاته، ونبدأ بواحة "ثروت عكاشة السنوسي"، حيث نجد سردًا عنوانه الشاعرية في الأسلوب والرؤية، وهذا طبيعي منه فهو شاعر قبل أن يكون ساردًا، وما النصوص التي نقرؤها إلا رؤية شعرية لأحداث درامية، ففي نصه "والنوارس أيضًا تستريح" رؤية السارد للنوارس الرابضة على رمال البحيرة، فهو يشعر بها بين يديه، ويشعر بتعبها، وسرعان ما استكانت بيده، والتفت نوارس أخرى حولها، ومن ثم ودعن باقي السرب ليبقين في المكان. القصة توحي برغبة حارة في البقاء في الوطن/ المكان، والجديد هذا التوحد بين الذات الساردة والنوارس، في علاقة مؤنسنة، وكأن النورس مرآة للذات الساردة، التي تعبت من الاغتراب، وتود العودة للراحة. ونفس الأجواء الشاعرية نجدها في سائر قصصه: الوريث، البعث، قبر غطته الثلوج، الجنية، حيث يمتاز السرد بأسلوب شاعري، وغوص في أعماق الشخصيات، والمزج بين الحدث وتداعياته النفسية لدى البطل، كما في قصة الجنية، التي تحلق من عالم الفانتازي (الجن) الذي يسكن في أعماقنا كحقائق تسردها الجدات منذ نعومة أظفارنا، وهذا لا ينفي وجودها، بقدر ما يدين التهويل والإرعاب منها، ولكن أحداث القصة تجعل البطل/ الطفل؛ يذهب الطفل ليشاهد الجنيّ يلوم صبية صغيرة على وقوفها مع إنسيّ، وهو الطفل نفسه، ثم تعود إلى الوقوف ثانية معه، وتنتهي القصة بمفارقة أن الصبية ذهبية الشعر ابنة للجني، وأنها كانت تخدعه أو هكذا خيل له، فبات في حالة البين بين: بين عالم الإنس الممثل في جدته، وعالم الجن مع الصبية الجنية الجميلة والمخادعة، فنُعجب بسرده.

في الواحة الثانية، نلتقي مع القصص القصيرة جدًا، والقاص المغربي "عبد الفتاح خوي"، وتحلق قصصه في أجواء الحكمة، مستندًا في عالم أحداثها إلى عوالم مختلفة؛ فالطبيعة وكائناتها هي ميدانها كما في قصة المستنقع، وعالم الطفولة وخياله اللامحدود هو ميدان قصة "ما لم يتخيله" حيث صنع الطفل قاربًا صغيرًا، ومن العجين صنع دميات تشبه أصدقاءه، ووضعهم في قاربه الذي صمم أن يسير على الأسفلت، أملا في الوصول إلى بلدة ذات سماء أكثر زرقة، ولكن سيارة رمادية تدهش القارب/ الحلم. الملاحظ في القصة الإلحاح على ذكر "البلد الذي تصوَّر سماءه أكثر زرقة" لتصبح السماء الزرقاء علامة على الحلم الطفولي البريء، الذي يُسحق سريعًا تحت عجلات سيارات الكبار. تمتاز تيمة القص لدى القاص "خوي" بالتكثيف الشديد للحدث والزمن، وانمحاء وصف المكان تفصيليًا، أملا أن يقفز المتلقي إلى الدلالة الكلية سريعًا، وهذا ما نجده في بقية القصص: (عابرون، نهاية زعيم، إله، قناص)، وفي قصة إله نجد الحدث بسيطا، يمكن أن يتناص مع بعض القصص القرآنية حين يُحرَق الإله المصنوع من الخشب والمقدس لدى أهل البلدة، على أيدي شباب حاولوا التطهر بالنار المقدسة، ليحرق الإله، وتظهر الأكذوبة الكبرى. دلالة القصة تحمل على الوثنية بكافة أشكالها التي يصنعها الإنسان بنزواته، ويقدسها بجهله، وهو نفس الأمر الذي يشبه صنع الزعامات السياسية وتقديسها من قبل البعض، كما نرى في عالمنا.

الواحة الثالثة للقاصة المغربية "سعاد محمد بلفقيه"، وتنهج نفس النهج في القصة القصيرة جدًا، وإن غلب عليها التركيز على مشاهد قهر الأنثى جنسيًا إما على يد زوج الأم الذي تسلل ليلا- في قصة "ليلة تكسرت بتلات الأوركيدا"- وحاول أن يغتصب ابنة زوجته، بينما كانت زوجته ترضع صغيرتها، وحين سمعت همسات ووشوشات بعدما افتقدت الزوج

بجانبها، أسرعت نحو غرفة ابنتها، لتمنع الحدث، ملقية الرضيعة على الأرض، فتسكت تمامًا. القصة تدين زنا المحارم. وتمثّل الرضيعة ابنة زوج الأم علامة على بداية حياتهما الزوجية بولادتها وأيضًا ختامها بوفاتها. وفي قصة الخادمة، نجد صورة أخرى للخدّامة المراهقة المرهقة، التي تقضي النهار في خدمة أهل البيت، والليل في إشباع نهم الابن المدلل، صورة مكررة تتشابه قديما وحديثا في كثير من البلدان العربية. وفي قصة "ليلى"، يكون القتل الخطأ ببندقية العم الصغير، نصيب الابنة ليلى الفرحة بعرس أخيها. وهي لحظة قدرية تقلب العرس مأتمًا. لا شك أن القاصة سعاد بلفقيه ذات قدرة على بناء الحدث، ووصف اللحظة بشكل مكثف، وهذا يضاف لتجربتها الإبداعية.

الواحة الرابعة للقاص "نبيه أبو غانم" من سورية، ويبرع السارد في الوصف لمشاهد من الحياة اليومية، كما في قصة "زوايا" التي نرى العين السردية مركزة على امرأة في محطة قطار، تحمل طفلها بيد، والحقيبة بيد أخرى، تتحرك بنشاط لتشترى كعكة لطفلها، وعندما تسقط أرضًا، تأخذها ثانية، تدّخرها طعامًا للعصفور في البيت، وتذهب لشراء كعكة أخرى لطفلها، صورة إنسانية ملتقطة من أعماق حياة البسطاء. ونفس الأمر نجده في قصصه الأخرى التي خالفت شكل الأقصوصة، في تنويعة شكلية تميز الكتاب سرديًا، ويواصل الكاتب لقطاته من حياة البسطاء المكافحين في قصتي دمعة آدم والوجه الساخر، وأيضًا عالم القرية في قصة الحمار الأغبر وضحكات آخر الليل.

وفي الواحة الخامسة للقاص "زياد صيدم" نعود لشكل الأقصوصة كما نجد في نصوص: عجز، مرايا في السرايا، حظوظ متعثرة، الزعيم، قروح الزمن.. إلخ، وفي أقصوصة قروح الزمن، يكون توقيع الحبيبة القديمة سببًا في اختلال عجلة القيادة بيد القبطان، فقد عاد حبه إلى أعماقه، ليعيش

في ذكرياته المتكلسة. دلالة القصة تشير إلى أن الماضي يعيش في الأعماق، وينتظر علامة أو إشارة ليعود مجددًا، متحكمًا في الحاضر، أما في قصة تحت ظلال القمر، فإن حالة الرومانسية تتوحد مع الطبيعة الجميلة، فكأن عشقه للإنساني، عشق لعناصر الطبيعة من حوله.

في الواحة السادسة للقاصة "منى كمال" من مصر، تبرع الساردة في الوصف الشفاف، لمواقف من الحياة، بقصص زاخرة بالبعد الاجتماعي، والروح الرومانسية، ويميز الساردة قدرتها على الإمساك بخيوط الحدث كما في قصصها فوق القمر، ودمعة على وجه القمر، وغروب والقناع، وفي القصة الأخيرة، تعجب البطلة بفعل رجل لا يمل يوميًا من سقيا شجرة ياسمين لا تنمو، ويبتسم لها، وتكون المفارقة في السلوك العدواني حيث اقتلع براعم الياسمين وقد تغير وجهه، ليظهر قناعه الحقيقي الذي حاول إخفاءه أمامها طيلة الأيام الماضية.

وفي الواحة السابعة يقدم القاص "عبد علي الزويعي" (وشهرته مراد عبد) من العراق قضايا إنسانية تمس وجود الإنسان في قصصه مثل الحربة والبؤس والغدر، بسرد جذاب، وقدرة على رسم المشاهد بشكل أخاذ، ففي قصته "صحبة" نجد البطل سعيدا بصحبة صديقه، متمنيًا أن يكون العالم كله في حالة حب دائم، ويسير مع صديقه إلى أحد الأمكنة، غير عابئ لمنظر البشر فيها، ولا بملامحهم الشرسة، حتى يفاجأ بغدر صديقه به، وتآمره عليه، فكم كانت صدمة عظيمة لمثالية في النفس أعمتها عن رؤية الواقع، وفهم الصديق.

وفي تجربة القاصة "أمينة أحمد خشفة" ولقبها "بنت الشهباء"، في الواحة الثامنة، تنحو نهج السرد المفصل، الذي يحرص على تعميق الحدث، ورسم الشخصية، وأن يكون الحوار حاملا قضية القصة، وذكر رأي المؤلف الضمني، وقد يصل في بعض المقاطع إلى الخطاب المباشر، كما في قصة

"استبشري يا أماه" التي تعبر عن شاب ذهب لعملية فدائية في فلسطين، وتصف الساردة مشاعر الأخت التي تألمت لفقدان أخيها، وإحساسها بالغياب وأثره في حياة الأسرة، إلا أن الانتماء للوطن الفلسطيني أقوى، وهذا ما أبانته القصة في سردها الخطابي، فالملاحظ على عالم بنت الشهباء القصصي اهتمامها بطرح القضية، وإبانة المراد منها، بأسلوب جزل، وعبارات أخاذة، ففي قصة: "ضحيتكِ المتلذِّذة بوحشيتكِ" نجد سردًا أقرب إلى الرسالة من حبيب إلى محبوبته، يعرب فيها عن اشتعال الحب في قلبه، بعد سنوات من الصدأ، ويحلم بنهاية جميلة بدلا من السنوات العجاف.

في الواحة التاسعة، نلتقي بالقاصة "راوية رشيد" من فلسطين، وها هي الأقصوصة تعود ثانية معها، بلقطات سردية من الطبيعة، ذات دلالات إنسانية، ففي نص "مقاومة" تثور أوراق الشجر في الصيف، متحدية الاصفرار، وتظل صامدة إلى أنها تفاجأ بقدوم الخريف، فالدلالة الكلية: المقاوم لا يعرف راحة، وعليه أن ينتقل من ميدان إلى ميدان، وهذا ما نجده كذلك في قصة "معتقل"، فقد لعقت الجرذان دماء الأسرى في السجون ثم قرضت سياط جلاديهم، بعدما ألهبت أجسادهم بفعل التعذيب، ولكن المعتدي يرفض هذا، ويطلق الكلاب المسعورة على المساجين، في صورة قصصية، شديدة الألم، ولكنها محملة بروح الصمود، فلم يمت الأسير، ولم يهدأ السجان. فالملاحظ في تجربة "راوية" أن النهايات مفتوحة في دلالتها، وفي زمنها، وأيضًا نتائج الحدث، فلم نجد موتًا، بقدر ما وجدنا حياة مستمرة متحدية، كأنها تقرأ مأساة الوطن الفلسطيني، وحياة أهله: قتل وتشريد وأسر، وأيضًا مقاومة مستمرة، وهذا ما أكده نص "غزة" شديد القصر، الذي لا يتعدى سطرين، ولكنه يوجز حياة شعب وأمل ومستقبل، فالكل يترقب المخاض، وعندما وضعتْ وجدوا الوليد سليمًا،

وهذا هو المستقبل، فالحاضر يعاني مخاضًا وأوجاعًا لا تنتهي ولكن القادم سيكون معافى.

في الواحة العاشرة للقاص "بيروك محمد النعمة"، من الصحراء المغربية، نجد عالمًا متعدد الأقاصيص، متنوع الطرح، بين قضايا الأمة كما في نص "صهاينة"، ثم يفاجئنا بنص "العشاء" شديد القصر، ولكنه عظيم الدلالة فالبطل يطلب من أمه أن تضع الأحجار في القدر وتغليها، حتى يناموا. إنه سرد عكسي الحدث، فالحكاية الموروثة أن الأم كانت تغلي الماء بالأحجار حتى تلهي صغارها ويناموا على أمل، أما هنا فإن الابن هو الذي يطلب ذلك، رأفة بإخوته، وتمسكا بأمل في غدٍ. وفي نص "واجب" يدين سلوك الزعماء العرب، حيث يقوم الجنود (الشعب) بواجبهم في حراسة الخليفة (الحاكم) الذي ينشغل بمراودة خادمة عن نفسها. إنها لوحة تعبر عن حال الأمة، فلا هدف أمام حاكمها إلا إشباع شهواته، ولا واجبات أمام الرعية إلا حماية حاكمهم. وفي قصة "طارق بن زياد" يعيد توظيف قصة القائد الشهير الذي أحرق سفنه، ليحث الجنود على القتال الباسل حتى الموت، ولكن يقدم نموذجًا يتكرر يوميًا، لشباب من دول عربية، يركبون القوارب، أملا في الوصول للشاطئ الأوروبي، وهربًا من واقع اجتماعي واقتصادي مؤلم في بلادهم، وعندما وصل الشاب إلى الشاطئ الأوروبي، وشاهد رجال خفر السواحل، أحرق جواز سفره، ليواجههم دون هوية، في إدانة لوطنه الذي خذله.

في الواحة الحادية عشرة للقاص العراقي "علي جاسم" وفيها القصة والأقصوصة، وهو ذو أسلوب قصصي مشوق، وأهم ما يميز عالمه اعتماده المفارقة الساخرة، ففي أقصوصته "تزوير" يعطي القائد/ الرئيس أوامره بإعدام أي جندي يفر من المعركة، وكان القائد أول الفارين، وتكون المفارقة أن التاريخ خلده كأشجع قائد في التاريخ. وهذا ينطبق على

حال الأمة الآن، حيث يتشدقون بالصمود، وهم أول الخانعين، والصلاح وهم أول الفاسدين، والأهم هو وجود مؤرخين يقلبون الحقائق، وهذه رسالة النص، التي نجدها أيضًا في نص "المزار" شديد القصر، والذي يدين التاريخ المزور الذي يسمح أن يجعل الناس تتخذ مزارًا لحاكم كان ينشر الرعب في نفوس الناس، ولكنه بعد ألف عام جعلوا مثواه مقصدًا لتبرّك الناس. أما المفارقة في نص "حديث الحواس" يكون الحوار بين الأذن والأنف حول دور كل منهما في رؤية المحبوبة، ليتدخل القلب في النهاية معلنًا أنه مكمن الحواس ومصدرها، وأيضًا محط تجمعها، فإدراك كنه الأشياء يكون بالحواس أولا لمعرفة ماهيتها ثم يكون دور الفؤاد الذي يحدد المشاعر ويوجه السلوك.

في الواحة الثانية عشرة، نلتقي مع القاص "عبد القادر الحسيني" وهو شاعر وتشكيلي، إلا أنه يقدم تجربة سردية متميزة، متنوعة الطروحات، عنوانها الحكمة المغلفة بالسخرية، فهو يسخر في قصة ميدان التحرير، يصف سلوك شخص انحنى وأبدى الولاء أمام الفرعون في قصر الرئاسة، فمنحه الفرعونُ عطية، وعند باب القصر قدم العطية إلى فقير، وسرعان ما كان في ميدان التحرير بين الثوار. النص ساخر ودال، فهذا نموذج لرجال من الشعب، لا ينخدعون بأعطيات الحاكم، وأعطوها لمن يستحقها من الفقراء، ثم عرف أن من العار أن يكون تحت نير الفرعون، فآثر الثورة. وفي قصة "فات الأوان"، نجد فانتازيا ساخرة، فالغبي- شخص ما- حاول أن يفهم فكرة ما، ولكنه لم يستطع، ولم يفده رأسه عندما فتحه بسكين، وفصله عن الجسد، إلا أن الرأس أخرج لسانه لصاحبه مغيظا إياه، فيعيد الرجلُ الرأسَ للجسد، أملا أن ينطق إلا أنه فقد النطق أيضًا. تثبت القصة عبث الفعل مع الغباء، والغباء ليس غباء العقل، بقدر ما هو غباء البصيرة والقلب، والدليل أن الرأس سخر من صاحبه، وامتنع عن النطق يأسًا منه.

وهكذا نكتشف في الشاعر الحسيني إجادته للسرد فنًا وطرحًا وتشكيلا.
ونختم الواحات والكتاب بنص قصصي للشاعر "د. جمال مرسي"، بقصة "ليلة" حيث يستيقظ الأب مفزوعًا على صوت شديد، فيهرع لغرفة ابنته وتتبعه زوجته، فيجد الابنة نائمة في هناءة، ويتردد في حملها لتنام معه، تخبره الزوجة أن هذا الصوت قد يكون كابوسًا، ولكنه يتشكك، ويعود لغرفة ابنته ليطمئن عليها ثانية، وفي عودته، تكون المفارقة، عندما يجد سيارات الشرطة والإسعاف في الشارع، والكل يتجمع عند بيت مجاور، حيث مصدر الصوت والاستغاثة. رسالة القصة: مشاعر الأب الجياشة نحو صغيرته، وخوفه الشديد عليها من أي مجهول، ولو كان خارج البيت أو كابوسًا في النفس.

***

وختامًا، نجد في هذه النصوص السردية التي جاءت من مبدعي أقطار عربية عديدة، يمثلون ثقافات وبيئات مختلفة محليًا، إلا أن هناك كثيرًا من الأمور الجامعة بينها، أبرزها: النزوع الواضح إلى التكثيف في البناء والأسلوب، وعدم الانغماس في الوصف المكاني ولا رسم الشخصيات، بل الاهتمام بالحدث، بوصفه البطل الأول، ومن خلال الحدث تبدو ملامح الشخصيات، بقبحها أو حسنها. وفي هذا الإطار، فإن الشخصيات في جل القصص غير مرتبطة بالأمكنة التي خرج منها المؤلفون، بل تسبح في فضاء إنساني رحب، يشمل الأمة العربية، والمجتمع الإنساني ككل، وهذا ما يبرر غياب خصيصة المكان، وعدم تحديد زمن خارجي للسرد.
يضاف إلى ذلك، طابع المفارقة الذي يدخل في صميم البناء الفني للقصص، وما يستتبعه من حكمة، ظاهرها السخرية، وباطنها الرغبة في كشف عوار النفس البشرية، كما توسل البعض بالفانتازيا (العجائبية) في العديد من الأقاصيص إيمانًا منهم أن عالمنا فيه من التناقضات ما يصل بها إلى

العجيب والمتخيل واللافتراضي.

أيضًا، فإننا نلمس شعرية في الأسلوب لدى الكثير من النصوص، متسقة مع التكثيف المتعمد، خادمة الحدث بشكل بناء، فلم تكن عبئًا عليه، بل ساهمت في تجميل الأسلوب، وإحداث متعة لدى المتلقي.

***

كم هي تجربة جديدة، وجريئة، وجميلة، تلك التي أبحرنا في لُجّتها مع هذه النصوص، وكم عبرت عن هموم الإنسان العربي المعاصر.. وأيضًا أحلامه.

الفصل الثالث
الوعي والمكتنز السردي

التحليل الثقافي للمكتنز السردي
قراءة في رواية "طبل العبيد" لثروت عكاشة السنوسي

إن القراءة الفاعلة للنص السردي، ينبغي ألا تقف عند أحداثه وشخصياته، بل تحاول أن تتجاوز الاستمتاع بالجمالي والفني إلى مفهوم القراءة الثقافية، والسعي إلى تحليل مكتنزات السرد، وما تحفل به الأحداث، لفهم الأبعاد الثقافية والاجتماعية والنفسية للعالم المسرود، لذا، فإن القراءة الفاعلة تشتبك مع النص الروائي: اشتباكات جمالية، وثقافية، واجتماعية، مادامت الكتابة حبلى بكثير من الامتدادات مع الخارج (المجتمع والناس والثقافة المعبّر عنهم في السرد)، وهذا من شأنه أن يعطي أبعادًا وتحليلات في القراءة، لا تجعلها واقفة عن رصد الجمالي والموضوعي، وإنما تتجاوزهما إلى فهم السياقات الثقافية التي تتقاطع معها الأحداث[100]. وهو ما تجتهد فيه هذه القراءة لرواية "طبل العبيد" للأديب ثروت عكاشة السنوسي التي تطالعنا بعالم روائي جديد وغريب في آن، فجدّتُه نابعة من غوصه في أعماق المجتمع الصعيدي بكل تفاصيله اليومية، ومفرداته الحياتية، وشخصياته المتعددة، لنرى الصعيد بكل تعقيداته، بعيدًا عن الصورة النمطية المترسخة في الأذهان: ثأر، عصبيات عائلية، فقر، بطالة، قهر الأنثى، فالجديد في هذه الرواية أنها تقدم حياة المجتمع الصعيدي الريفي، من خلال سرد قصة أسرة "مدبولي" الذي جاء من تلال الأقصر مع أبيه إلى "هذه البلدة الواقعة شمالا في وسط الصعيد"، ويبدو أن

100- من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية، د. نادر كاظم، بحث منشور في أعمال الملتقى الدولي للسرديات (القراءة وفاعليات الاختلاف السردي)، الجزائر، 2007، ص106، 107.

السارد يشير إلى إحدى قرى محافظة أسيوط بوصفه منتميًا إليها، ويعيش بين جنباتها. لقد امتلك الجد مدبولي الكثير من القوة والنفوذ والسطوة والأرض والمال والبنين، وعبر مسيرة أجيال عدة، تبدأ من الجد ثم أولاده، لنسمع الحكاية من حفيده. أما غرابة عالم الرواية، فعائدة إلى الكم الهائل من التسلط الذي مارسه الجد مدبولي على أهل قريته، مستندًا إلى قوة جسدية هائلة، وتلذذ بالقتل، ودهاء ومكر وخديعة، جعلته يمتلك الكثير من أراضي البلدة، ويتحكم في أهلها، ليقدم صورة شديدة القسوة والقبح، ملونة بالدم، محفّاة بالظلم، مغلفة بالقهر، فلا أحد قادر على ردعه، والانتصار لمظلوميه. إنها صورة توضح تغوّل النفس البشرية عندما تستلذ بالإيذاء، وتركض وراء الشهوات، خاصة شهوة السلطة والمال، بعدما أعطيت مصادر القوة الجسدية، فتسول بعشرات الطرق للحصول على الثروة: بالمصاهرة لأسرة البنهاوي حيث تزوج أب الطفل/ السارد من إحدى بنات البنهاوي بعدما قدم الجد مدبولي خدمة للبنهاوي الكبير بأن جعل عقيل ابنه يحرق منزل أحد خصومه التجار، مع زوجته وأولاده، ثم كان ديدنه بعد ذلك: القتل والحرق، يسبقهما المكر والخداع، فعلَ ذلك مع أبناء البنهاوي نفسه (كرم وخليفة) واستولى على أرضهما، ثم مع المقدس زكي (القبطي) الذي حصل على كثير من أراضي الأقباط بتراب الفلوس، ومعه شريكه مرسي البرديسي، وكوّنا ثروة كبيرة، وتكون المحصلة بعد خداع: رحيل المقدس عن القرية، ومقتل البرديسي وابنه الصغير غرقًا في ساقية القرية ليلا، واستيلاء عائلة العبيد على أرضهما.

الغريب في أحداث الرواية غياب دور الشرطة، رغم أنها تدور في زمن قريب، منذ عقود قليلة، وهذا دال على حجم الصمت الذي يغلّف حياة أهل القرى عامة في مصر، والصعيد خاصة، حين يعقد الخوف الألسنة، ويكتمها عن البوح، لتُقيّد الجرائم ضد مجهول، ويتسلمون الجثث

وتدفن ليلا دون عزاء، وهذا دال على ضعف السلطة المركزية/ الشرطة، أو تحالفاتها المستترة مع العائلات الكبيرة، فتضمر النفوس الثأر إلى حين. ولا شك أن المناقشة الثقافية للبنى السردية، تضيء الكثير من جوانب القصور في حياتنا، وتبدأ المناقشة من تحليل الأفعال السردية، ودراسة المسكوت عنه في النص وفي الحياة، ذلك أن: "قراءة النص الأدبى قراءة ثقافية، يؤدى إلى نوع من التحليل الثقافى Cultural analysis أكثر شمولاً وأعم فائدة للعمل الأدبى ذاته، لأنه يتجاوز ما وراء حدود النص الأدبي لكى يؤسس روابط، ويقيم علاقات بين النص الأدبي من ناحية، وبين القيم والمؤسسات والممارسات الثقافية من ناحية أخرى، لكن البحث فى هذه الروابط، ومحاولة اكتشاف تلك العلاقات لا يمكن أن يعد بديلاً عن القراءة الأدبية الدقيقة والفاحصة"[101]. فهي قراءة تحاول أن تبحث في طبيعة الأنساق الفكرية والثقافية والاجتماعية التي تقف خلف الفعل السردي، وتكون مبررات لكثير من المواقف التي يتعجب لها المرء، خاصة في المجتمعات الصغيرة والفقيرة، وهذا ينطلق من الوقوف على البنى الجمالية في السرد، ومن ثم يكون التحليل الثقافي لما تكتنزه.

101- النقد الثقافي: قضايا وقراءات، د. عبد الفتاح العقيلي، مكتبة الزهراء، القاهرة، د ت، ص16. ويفرق بين لونين من النقد وهما النقد الأدبي والنقد الفاحص: "النقد الأدبى Criticism فهو يكتفى بالبحث عما يقول النص، وكيف يقول ذلك. وهذا النقد يقوم على محايثته للنص الأدبى ومحاولة قراءته من زوايا مختلفة وتعدد مدارس فهمه وتفسيره، فهو يقتصر على ممارسته لعملية النقد كما يقتصر على نقد الأعمال الأدبية، بينما يتبنى النقد الفاحص Critique بالفحص والدرس الأسس والمقولات النظرية والفلسفية التى يقوم عليها فعل النقد ممتدًا إلى أبعد من مجرد العمل الأدبى إلى فحص وتقويم مبدأ معين أو فكرة ما، أو مؤسسة ما فى مختلف مجالات الفكر والحياة من أجل نقد الخطاب السائد فى تلك المجالات". ص 19.

فانتازية السرد:

يتقارب المفهوم الفانتازي مع مفهوم الحكاية الخرافية Tale_Conte الذي يقرر أنها حكاية سردية، خيالية الطابع، مستقاة من الخيال الشعبي، الذي يقبل ما يخالف الواقع، ويتقيد في الوقت ذاته بالتصورات الموروثة، مما يجعل العقل واقفًا بين درجة المستحيل واللامعقول[102]، وهذا ما تؤكده "جوانا رس" عن مفهوم الفانتازي بأنه: يخالف الواقعي ويخرقه. فالفانتازيا هي ما لا يمكن أن يكون قد حدث في الماضي، أي ما لا يمكن أن يحدث أو يوجد، فالفانتازي ضد ما هو واقعي، مما يفسح المجال للمتخيل، وغير المنطقي. وهو ما يفاجئنا في الشخصية الأساسية في الرواية، فمدبولي الشاب الصغير القادم مع جده من جنوب مصر، يهزم بعصاه شبابًا اجتمعوا عليه، فيراه أحد الشيوخ السودانيين مكشوفي الحجاب كما يقال عنهم، فيخبر جده (العبد الكبير) أن هذا الشاب سيكون له شأن، وسيعيش حياته في خطر، ويعرض على الجد أن يقوم بعمل ما، مقابل استضافته من قبل الجد مدة أسبوع، ودفع ثلاثة جنيهات له، فيوافق الجد على هذا، وبالفعل يضع الشيخ تحجيبة في ذراع الشاب، ويخيطها، ومن ثم يختبر الجد حفيده بأن يطلق الرصاص على رأسه فلا يصيبه شيء، فيدرك مدى القوة الهائلة التي اقتنصها من هذا الشيخ السوداني، ومن ثم يعطي المكافأةَ للشيخ، ثم يسير معه ليوصله مودعًا، فيغدر به وينحره؛ ويدفن جسده ومعه سر حفيده عند أطراف البلدة. وبذلك تتأسس أسطورة السطوة والقهر الذي يسير عليها مدبولي الحفيد، وكأنه رضع المكر والغدر والقتل من جده، ناهيك عن القوة الجسمانية التي تجعله مؤهلا لتأسيس مجد كبير لأولاده.

102- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ودار النهار للنشر (بيروت)، ط1، 2002، ص78.

ويكاد يكون هذا الموقف الفانتازي في الرواية، فيما تتتابع الأحداث بشكل واقعي بعد ذلك، مما يتناسب مع الجو الشعبي الذي تعمد السارد تقديمه، فدائمًا الفانتازي يختلط في أعماق البسطاء، في تبريرهم لنجاح وهيمنة فرد ما، حيث يعيدونه إلى قوى خارقة، من الجن والسحرة، وربما يكون أولو الشأن أنفسهم هم المروجون لهذه الأقاويل، إمعانًا في احتكارهم للقوة، وتمايزًا عن الفقراء والبسطاء، ورغبة في هيمنة روحية غامضة تعضد قوتي الثروة والجسد.

العين الساردة:

من البدء، ندرك أن السرد على لسان حفيد للمدبولي الجد، فالمفتتح يشير إلى نظرة الحفيد الصغير (في سن يافع مدرِك) إلى الجد الذي ينصت لحكايات السيرة الهلالية من قبل أحد الرواة الشفاهيين، بينما الجدة فاطمة الحساني مشغولة بغربلة بعض الغلال، ومن ثم يتدفق السرد، مرتحلا عبر المكان والزمان طيلة صفحات الرواية. وحسنًا فعل السارد الضمني، أن جعل عين الحفيد هي الساردة للأحداث، فسمة الصبي/ الحفيد الشغف إلى الحكايات التي يسمعها من جده وجدته، ومن البدء هو ملازم لهما في جلستهما، وبالتالي فإننا أمام عين طفل ساردة، تحتفظ في أعماق ذاتها بما هو بصري حياتي يومي من خلال معايشة الصغير للعائلة، بحكم أنه مولود في البيت الكبير الذي يجمع أبناء مدبولي، كما يعرف جيدًا الشخصيات التي يحكي عنها، ويصفها بدقة، لأنه معايش لها، لذا، نجد ضمير المتكلم (الياء) لازما في السرد، فيقول: جدي، جدتي، أبي، عمتي، عمي، بشكل حميمي. كما اختزن في ذاكرته السمعية حكايات العائلة بكل تفصيلاتها، والتي قد يكون سمعها من أكثر من لسان راو، فاكتملت له الأحداث، مما جعله يصفها بدقة، ويسرد الحوار الدائر في وقائعها. ولكن نرى أن السارد الصغير لم يكتف بدور الحاكي، وإنما

كانت له انتقاداته المبطنة للشخصيات والأحداث وأيضًا المفاهيم، وهذا ما يجعل النص الروائي ينتقل من دائرة الرصد السردي المعنية بتسجيل الأحداث وحركة الشخصيات في الزمن والفضاء السردي، وتقديم عالم روائي مختلف جديد على القارئ العربي، بل كان هناك إدانة مبطنة تقف نستشفها من العين الساردة، وتظهر في كلمات الإدانة المبطنة المنتشرة في الوصف للأحداث، مثل موقف السارد من مقتل البرديسي وابنه في أعماق بحر الساقية، حيث وصف الحادثة بإدانة لسلوك الجد، ومدى تشفِّيه في خصمه الذي هوى إلى عمق الساقية، وراء ابنه الصغير الذي كان مربوطا في وسطه حجر كبير أغرقه في النهر، وجذب أباه وراءه.

ونفس الأمر مع القبطي زكي المقدس الذي أرغم أقباط القرية على بيع أرضهم فقد جاء السرد مشيرًا إلى أن الظلم واقع على مختلف أبناء الشعب لا تفرقة بين مسيحي ومسلم، ومثلما أرغم المقدس والبرديسي الفقراء على بيع أرضهم، سلّط الله عليهما من أخذ أرضهما وطرد الأول وقتل الثاني، وجاء تأكيد السارد الضمني على هذا المعنى بتكرار الإشارة إلى ظلم أقباط القرية، وهو قناعة مترسخة، تعبر عن لا وعي جمعي؛ بأن الله منتقم من الظالم ولو بعد حين، وهذا يقدم قيمة سلبية تتمثل في الرضوخ للظلم انتظارا للنصر الإلهي.

كما تآمر- أيضًا- مدبولي على ابن العمدة "حسانين" وقتله، وفصل رأسه عن جسده، ولم يتم توجيه أي اتهام لعائلة العبيد، فقد كانوا مشغولين في عرس لهم، وكان السبب إهانة العمدة لمدبولي حين دعاه إلى العرس، فقد كان يخشى أن ينافسه على العمدية، بعدما دعا المأمور للعرس. لقد أراد مدبولي السلطة بجانب القوة والمال، ليواصل صعوده الدنيوي، وجعل ديدنه القتل لمن عارضه، وهذا ما اتبعه أبناؤه أيضًا، فقد قُتِل العامل "علّام الضو" مفتول العضلات والذي يعمل في أرض مدبولي، على يد الابن

عقيل، بعدما رآه يأخذ الطعام من يد زوجته عفاف، فظن به شرًّا، وأسرّها في نفسه، وطلب منه- لو كان وفيًّا لهم- أن ينزل الترعة العميقة وهو لا يعرف السباحة، وسينقذه، ونزل الشاب، وتركه عقيل يغرق، وكلما اقترب من الشاطئ أبعده بعصاه، مكررًا فعلة أبيه مع البرديسي من قبل. فقد تشبعت الأسرة كلها بروح القتل، وتلذذت برؤية الأجساد وهي تفارق الحياة، وكأنها لذة متوارثة.

الحوار العامي:

حرص السارد على تقديم الحوار باللهجة العامية السائدة في صعيد مصر، وكم كان موفّقًا في صياغة المفردات بشكل دقيق، مما ساهم في تقديم صورة واقعية للمنطوق اللغوي لأهل القرية؛ فالمفردة والتعبير العامي بهما شحنة كبيرة من الدلالة التي قد لا تؤديها المفردة الفصيحة، فتساهم جماليًا وفنيًا في تلقي العمل، وتقديم بيئة لغوية مغايرة عما هو مألوف في القطر كله[103]، فالعامية الصعيدية متعددة بتعدد مناطق وقرى الصعيد، ومخالفة لعاميات كثيرة سائدة في مصر، وتحمل ألفاظها وتعبيراتها الكثير من الشحنات الدلالية المعبرة عن خصوصية المجتمع الصعيدي.

ومن أمثلة ذلك: قول البرديسي لمدبولي حين فاوضه: ”لاه.. أنا لا هـ بيع، ولا إنت هـ تشتري يا مدبولي. والموضوع ده.. يا ريت ما تفتحاش ويّايّ تاني، إنت عارف إن البرديسي لحمه مُرْ قوي، وخد بالك زين.. يا تجاورنا بالحسنى والمعروف.. يا إمّا كل واحد عارف طريقه يا أبوسليم“.

استطاع السارد أن يجعل المكتوب مطابقًا للمنطوق، لينقل لنا المفردة المستخدمة، وفي المقطع السابق، نلمس نبرة التحدي، ضد تهديدات مدبولي، وكان البرديسي واضحًا في قوله، فأضمر مدبولي الانتقام من ساعته.

103- العامية في الخطاب السردي الجزائري (استثمار الموروث، تعدد المقروء)، د. محمد تحريشي، بحث منشور في أعمال الملتقى الدولي للسرد، الجزائر، م س، ص 155 وما بعدها.

بنية السرد الشفاهي:

يتميز السرد في هذه الرواية بطبيعة شفاهية، فكأن السارد يحكي ليسمع الآخرين، وهو ما يفسر البنية العامة للرواية التي بدأت بوصف حال الجد وهو يسمع السيرة الهلالية، ووصف البيت الكبير، ثم الحكي المباشر عن حياة عائلة العبيد، وصراعاتهم، وقد انطلق الحاكي من الآني إلى بداية مجد العائلة وأصلها، بنفس الطريقة المتبعة في السرد الشفاهي للسير الشعبية، في إلحاح على عرض سيرة العائلة عبر قافلة الزمان، وكان- في سبيل ذلك- يلجأ إلى تقنية التشويق، فيعرض للنتيجة مقدمًا ثم يسرد الأحـداث المسببة لها، مثـل حـادثة غرق علّام الضـو، في الفـصل المعنون بـ "غريق في ترعة التمانين"، فقد استهل السرد بظهور الجثة، ومن ثم عرض مبررات الإغراق وقصة الشاب مع عقيل مدبولي.

وقد اقتضت طبيعة الشفاهية هذه أن يكون الحوار عاميًا، وأيضًا ألزمته أن يتبع طريقة السارد العليم، بحكم أن الراوي هو الحفيد، وإن وجدنا عبارات مباشرة وخطابية في بعض المواضع، التي تشكل وجهة نظر مسبقة، في حين أن الأحداث واضحة، وتجعل القارئ يصل للاستنتاج دون تدخّل السارد العليم.

***

لاشك أن هذه الرواية تضاف للمنجز الإبداعي لثروت عكاشة عامة، وتأتي خطوة متقدمة في مسيرته، ولا يزال في جعبته الكثير، فمخزون السرد في صعيد مصر مكتنز بالكثير، ونحن في حاجة إلى المزيد من الغوص في أعماق المجتمع الصعيدي مما يكشف عن كثير من الأنساق الثقافية السائدة فيه.

تقنية السرد المحكي وفن تشويق المتلقي
مجموعة "حدثني عن البنات" لفؤاد قنديل نموذجًا

يُعَدُّ عالم فؤاد قنديل القصصي فريدا في قضاياه وأسلوبه، فهو دائمًا يغرد بشكل خاص، غير مهموم بمسايرة الصيحات الجديدة في الفن القصصي، فلديه مشروعه الخاص الذي يغترف منه دومًا، ويغذيه بالجديد على طريقته، ويبدعه بمذاق مختلف. ففؤاد قنديل الإنسان يمتلك تجربة كبيرة في الحياة، موزعة بين: الريف والعاصمة؛ العمل الوظيفي الثقافي والانشغال بالشأن العام، والانتماء السياسي المعلن والمخلص له في آن، فهو محسوب على جيل الستينيات الأدبي، الذي كان متمردًا في رؤاه، وطروحاته، مثلما تمردت عليه الأحداث فسارت عكس ما اشتهى مبدعوه، ليشاهدوا انكسارات بعد انتصارات، وخفوتًا بعد ضجيج، وانحسارًا بعد مد، وربما كانت هذه التناقضات سببًا في التفجير الإبداعي الذي قدمه أدباء هذه الحقبة، فدائمًا التجديد يكون نتاج أزمة نفسية، وبعبارة أخرى فإن هذا الجيل أراد أن يصنع انتصاراته أدبيًا وثقافيًا، بعد تراجعه سياسيًا وحضاريًا.

لقد تجلى هذا وانعكس في تجربة قنديل الثرية، والتي يمكن أن نرصد ملامح عامة لها، حيث ينطلق في رؤاه متجاوزًا الإقليمية إلى آفاق العروبة، وفضاءات الإنسانية، فهو يغترف من الواقع المصري حتى النخاع في القرية والمدينة، مع البسيط والنخبوي، المثقف والعامي، يحمل في أعماقه هذه الصراعات رغم شخصيته الهادئة بملامحه المصرية ذات الخصوصية المعروفة، ومحياه الهادئ الباسم. وهكذا، يقرأ قنديل عالمنا ويعزفه بقيثارته الخاصة.

يبدو عزفه الخاص في أسلوبه الفني في الكتابة، والذي صنعَ أيضًا منه بناءه الفني، ويمكن أن نطلق عليه "السرد المحكي"، ويعني: أن يتحول السارد إلى حكّاء يحكي قصته كيفما اتفق، وحسبما يرى، وكما تخيل الأحداث، أو عاصرها، وعاينها، فهو أشبه بالحكّاء الشعبي، أو الحكاء البسيط، الذي يشوّق سامعه بما يقول، وهذا يستلزم منه أن يبدأ قصته من نقطة جاذبة، ومن ثم ينطلق في بناء أحداثها، مراعيًا تشويق متلقيه إلى ختام الحكاية. ومن المنظور السردي فإن تأليف الحبكة- كي تصنع سردًا مشوقًا- يعود إلى قدرة السارد وعلمه المسبق بالأحداث (عالم الفعل)، وتصوره لها، ومصادره الزمنية وطبيعته الزمنية، فإذا صح أن الحبكة تقليدُ فعلٍ، فلابد من كفاءة أولية، وهي تعني القدرة على تحديد الفعل في أبعاده البنيوية، وهذا التحديد يجعلنا نقرأ النص السردي في ضوء أفعال الشخصيات وأحداثها، لأن أفعال الشخصيات تشير إلى دوافع، وأيضًا تؤسس شبكة من المفاهيم والعلاقات في النص، ويكون دور الناقد تحليلا لهذه الشبكة، التي تنطلق من تحديد الفاعل وفعله وحدثه، وتحليل كل هذا[104].

وهذا ما يسمى في السرد الحديث بالصيغة Mode، التي تستند على الأفعال في السرد، كما تتناول قضية علاقة الذات المبدعة بالسرد، بمعنى مدى حضورها في السرد، وأيضًا تحديد المسافة الفاصلة بين الراوي والحدث رؤية ومكانًا وموقفًا، وهذا يعني رفض الموضوعية المتجردة التي تنقل الحدث كما هو، ورفض الذاتية المحضة التي تتجوهر حول الذات وعنها. إنما تتم عملية السرد (عن طريق) الذات وليس (عنها)، فالذات المبدعة هي صاحبة الرؤية وهي المتصرف في توجيه عناصر

104- الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، الجزء الأول، بول ريكوار، ترجمة: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ص98، 99.

القص في ضوء البواعث والمحفزات والأهداف[105]، ومن خلال هذه الذات تبدو عين السارد والتقاطها للأحداث، وهذا ما يذكرنا بطريقة الراوي الشفاهي للسير الشعبية، حيث ينطلق من أكثر الأحداث تشويقًا، ثم يعمق الشخصيات بمزيد من الشرح والتفسير.

هذا ما نجده في عالم قنديل، فهو يقص كالحكّاء، ويحكي كالقاص، وفي جميع الأحوال يجيد التقاط اللحظة القصصية، فلا تقع عينه إلا على الطريف، نائيًا عن المكرور، غير مفرط في البناء الشكلاني الذي شاع في قص الحداثيين، وجعل القصة أكثر غموضًا وتشكيلا. أيضًا، يبرع في الانطلاق من نقطة البدء، يتخيرها من بين أحداث القصة، ليبني سرده عليها، معمقًا إياها، جاذبًا متلقيه إلى النهاية. سمة هذه الطريقة: جزالة أسلوبها، وقدرتها على التشويق، ويسر فهمها، وعمق سردها، ووصفها الدقيق للأحداث والشخصيات، فنكاد نشعر أن الذات المبدعة حاضرة في جل النصوص، كطرف مباشر في الأحداث، أو غير مباشر في التقاط الحدث والتعبير عنه.

ويبدو هذا جليًا في مجموعته "حدثني عن البنات"[106]، فمن عنوانها، الذي هو عتبتها الأولى، نلحظ إلحاح المؤلف الضمني على عالم من الرومانسية، فالقاسم المشترك في قصص المجموعة وجود المرأة: حبيبة وزوجة، جدة وأمًّا وابنة، حبًّا وعشقًا، وأيضًا كرهًا. في القصة الأولى[107]، التي حملت عنوانها المجموعة، نرى السرد من خلال عيني شاب في مطلع حياته، يحاور جده، حول رغبته في الزواج بمن أحبها، ورفض والده

105- راجع المزيد في: بنية السرد في القصص الصوفي، د. ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص240.

106- سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010.

107- ص 7- 13.

للأمر، لاعتراضه على شخصية والد العروس. من خلال عيني الابن الشاب، نشاهد شخصية الجد، حيث يحفر في ذاكرته، عن علاقاته مع النساء، ويصف الحفيد علاقة الجد بالجدة، ومن ثم يعبر عن رغبته في الزواج من حبيبته. فالقصة تقع في منطقة متقابلة بين تاريخ رومانسي مضى (حياة الجد الخاصة)، ومستقبل قادم (زواج الحفيد)، وتأتي الإشارة إلى الحصان، الذي أوقع الجد عن ظهره، في سنة رحيل جدته، واعتبرها الجد نذيرًا لشيء ما، وقد حدث بوفاة الجدة، ومن ساعتها لم يمتط صهوة الحصان، لإعاقته الجسدية الناتجة عن الوقوع، فحزنت الفرسة وأبت أن يمتطيها أحد، ثم لانت، وتزوج الحفيد ثم طلّق بعد عام لمشاكل حدثت مع محبوبته، ثم اشتاق إلى مجلس القهوة مع الجد والحكايات عن البنات.

بناء القصة يعتمد على الحكي على لسان الحفيد، تأتي نقطة البداية بجملة "أرجأت سؤالي"، في دلالة على سرد قبلي مسبق، وقد اختار السارد هذا الفعل ليبني عليه حكايته، التي قدمت أزمنة عدة: زمن الجد، وزمن الشاب، وزمن الوالد، تصارعت الأفعال، والرغبات، وإن تغلّفت برومانسية شفافة، وكأنها تقدم جدلية بين الأزمان، التي هي في الواقع جدلية أجيال.

وفي قصة "حب خريفي بطعم العواصف"[108]، ترصد أمرًا نادر الحدوث، أن تحمل أم في الثالثة والستين، من زوجها السبعيني، ونتابع في السرد الروح الرومانسية التي غلّفت حياة الزوجين، وربما كانت هذه رسالة القصة؛ ألا وهي ديمومة الحب في خريف العمر، الذي أثمر ولدًا، ليتجدد الأمل بعد زواج الأبناء وكبر الأحفاد، وفي مجتمع يرى أن حمل الزوجة في سن كبيرة، وأبناء متزوجين أمر غير مستحب إن لم يكن منبوذًا. كما تمت الإشارة إلى اهتمام الإعلام بالوالدين، وتناقض مواقف أولادهما. صحيح أن السرد انطلق من نقطة تشويق كبيرة وهي إخبار الطبيب للزوج

108- ص 23- 36.

بالحمل، إلا أنه مال إلى الشكل التقليدي الذي جعل السارد لاهثًا إلى رصد الأحداث، والقفز فوق الأزمنة، لنجد زمان القصة القصيرة ممتدًا إلى أكثر من عشرين عامًا. وهذا ما يجعلنا نتوقف أمام ظاهرة في الكتابة لدى "قنديل" الذي يكتب قصصه القصيرة بنَفَس روائي، فالقصة يمكن مطّ أحداثها لتكون رواية قصيرة، وهذا ما جعل القصة أشبه برواية موجزة، مؤكدًا على النهاية المقفلة، وليست النهايات المفتوحة، كما في قصة حدثني عن البنات، فهو ممعن في تأكيد مصير زواج الحفيد، وطلاقه، ولو تركت دون تحديد بجعل الحفيد مشتاقًا دائمًا لحكمة الجد، ورهافة روحه؛ لكانت أكثر انفتاحًا ودلالة، ونفس الأمر في قصة حب خريفي، فهو يتتبع الابن صغيرًا وفتيًا وشابًا إلى وفاته في حادث في حياة الأم، ثم وفاة الأم بشكل تفصيلي، وربما لو تم التركيز على علاقة الابن بوالديه في هذا السن المتقدم لكانت أكثر وقعًا، فالقصة القصيرة تعتمد على طرافة الموقف، وتشويق الأحداث، والدلالات المفتوحة.

وفي قصة "جموح قلب منسي"[109]، نجد لقطة رومانسية مختلفة، عسكري المرور شاهين، مثال الانضباط في العمل والحياة، فقائدو السيارات يعرفونه جيدًا، فهو نموذجي في تنظيم حركة السير، مثلما هم نموذج في حياته مع أسرته، إلا أنه غرق في الحياة ومصاعبها، ما بين عمل مضنٍ لاثنتي عشرة ساعة؛ جعله لا يتابع أخبار السياسة ولا استيلاء رجال الأعمال على المليارات، في نهاية اليوم، يعود مرهقًا إلى بيته، يأكل دون وعي، ثم ينام مكدود الجسد والعقل. شاهين في سن متقدمة، جعلته عازفًا في سنيه الأخيرة عن النساء، حتى يلمح فتاة تأخذ بلبه، وتجعل دماء الشباب والرغبة تسري في شرايينه، يتذكر زوجته العجوز، وأيامه التي تتتابع دون لذة وسعادة. يتجمد مكانه وسط الشارع، وتتعلق السيارات بصافرته

109- ص 41- 49.

وحركات ذراعه، تنتظر انتباهته، يفاجأ بسيارة شبابية فارهة تتوقف جانبًا، وتسرع الفتاة إلى ركوبها، بعدما تلقي بنظرة حانية على شاهين.
نعيش في القصة رومانسية الخريف، وربما تتقاطع مع زمن المؤلف الذي هو أيضًا في خريف العمر، ولا غضاضة أن نجد العديد من قصص المجموعة تشير أو تتناول هذه المرحلة العمرية، وأشواقها ورغباتها. وتنقسم أزمنة السرد في قصة شاهين إلى ثلاثة أزمنة: الأول زمن السرد الفعلي، المحدود بيوم عم شاهين، وزمن اللحظة الملتقطة، وهو ظهور البنت رائعة الجمال، والزمن المرتد الذي عمّق فيه السارد حياة شاهين مع أمه التي ولدته ونذرته ليكون عسكري مرور، ثم حياته مع زوجته وأولاده وعمله. لاشك أن الزمن الفعلي/ الأساس هو زمن الثاني، حين ظهرت البنت الجميلة، ولكن المؤلف الضمني آثر أن تكون قصته بمقدمة معمقة عن شاهين، وحياته، وتفاصيل يومه، ومن ثم تنتهي القصة بتعلقه بيمامة طائرة بعدما خطفت السيارة الفارهة فاتنته. بين طيات السردي، تكمن إشارة اجتماعية، فشاهين معبر عن الطبقة المتوسطة أو تحت المتوسطة بقليل، مشغول بإتقان عمله، ويظن أنه يرضي الله ثم الوطن بهذا، راضيًا برزقه وكده، لذا يفاجأ عندما يعلم أن هناك من يحوز المليارات دون كد، وهذا ما رآه بشكل رمزي، فقد نال مالك السيارة الفارهة البنت الفاتنة، بكل سهولة ويسر.
وتتطور الأحداث لتأخذ طابعًا فانتازيًا في قصة "الشبكة"[110] فالصياد يونس الذي قضى يومه محاولا أن يلتقط بشبكته سمكا، ثم يفاجأ في نهاية اليوم بأن شبكته تئن من حمولتها، ليكتشف بعد مشقة في الجر أنها "ترسـة" كبيرة، وحين وصـل بها إلى البر، قادهـا إلى مركز الشرطة، وحضر

110- من ص 66- 76.

المحافظ ووسائل الإعلام لتصويرها، وقد آثر يونس أن يعيدها إلى البحر لتعيش في بيئتها في سلام وأمان، بعدما نال كثيرًا مما صبا إليه: شهرة، وعطايا، وكثيرون تقدموا لخطبة ابنته الوحيدة "هدى". يعتمد بناء القصة على التقابل، فالصياد حياته بسيطة، يحلم بطعام لزوجته وابنته الوحيدة، ويحلم بمالٍ غير كثير ليزوج ابنته ويجهزها ويرفع رأسها أمام أهل زوجها، نرى التقابل بين: الترسة الثقيلة الهادئة التي استكانت في القارب، وبين زوجته السمينة التي كان يحملها قبل أن تشتد سمنتها، وهي تشبه الترسة في طيبتها، وإن تختلف عنها في كثرة الكلام، وحدبها على الجيران، فأحبها الجميع. تتشابه شخصيتها مع شخصية الزوج الذي رضي برزقه المتمثل في الترسة. وقد بدا الجانب الفانتازي في تحوّل قصة يونس والترسة- بلسان زوجته- إلى قصة أسطورية، فيونس أحبته الترسة لطيبته بعدما رأته غائصًا في أعماق البحر، فصعدت معه إلى البر، ولكنه آثر أن يعيدها بنفسه، حتى لا تفارق أحباءها. وهكذا تترابط خيوط الأحداث، لتكوّن عالمًا مثاليًا، أساسه الحب الذي هو المحور الأساس للمجموعة، ويبدو ترابط الخيوط في دور الزوجة التي جعلت من زوجها بطلا، أو هكذا تخيلته، وهذا دلالة على الحب الذي تكنه له، رغم فقره، ومجاهدته اليومية في سبيل القوت.

***

برهنت هذه المجموعة على مهارة قنديل الحكائية المستمدة من موروث حكائي عربي ضخم، وقدرته السردية في الوصف، وإضاءة مواقف شخصياته، وتبرير سلوكياتهم التي نفاجأ بها في ثنايا السرد، والأهم قدرته على قنص اللقطة القصصية الفريدة، وحكيها ببناء وأسلوب يجعل القارئ لاهثًا وراءه.

تقاطع حركة المكان والزمان والإنسان في بنية السرد
قراءة في رواية "الأقدس" لأحمد قرني

تتقاطع خيوط عديدة في العالم السردي لرواية أحمد قرني "الأقدس"[111]، مما يجعلنا نطلق على بنيتها "بنية التقاطع"، والتي تصل إلى حد التلاحم. وهذه التسمية ناتجة عما يحفل به السرد من شخصيات وأحداث وأفكار ورؤى سياسية ومذهبية ودينية. وربما كانت شخصية الشاب السارد/ بطل الرواية "سراج"، وتكوينها سببًا في هذا التقاطع، فهم ينتمي لعائلة الواجدي، حيث رحل الجد أو مات ولم يعرف قبره، ورحل الأب الذي شارك في معركة 1967 مع العدو الصهيوني، ولم يعد، وها هو البطل يعيش مع أمه في منزلهما منطقة "كيمان فارس" على تخوم مدينة الفيوم. جاء التقاطع على بعدين: بعد وراثي من العائلة، حيث الجد كان منتميًا لجماعة الإخوان، وتعرض في سبيل ذلك لزائري الفجر، والاعتقال، وتعسف أمن الدولة معه. مما جعلنا نعايش جانبًا من فكر الإخوان المسلمين وكتاب الرسائل لمرشدها "حسن البنا"، والذي أهدي إلى البطل من جاره الإخواني حسين قاسم، والذي تعرض هو أيضًا للتنكيل والاعتقال أمام زوجته وابنه[112] وصممت الأم على أن يرجع الكتاب المهدى إلى صاحبه، وأن يبتلع الإحراج الذي ينتج عن ذلك. كما نرى في سيرة أبيه الأسير لدى إسرائيل منذ العام 1967م؛ تفجيرًا لقضايا الأسرى وهو ملف شائك يخز القلوب.

111- منشورات أرابيسك، القاهرة، ط1، 2011.

112- الرواية، ص111.

أما البعد الآخر فهو شخصي، ويتعلق بشخصية "سراج" نفسه، فنرى عرضًا لفكر البابية والبهائية من خلال حبه لـ "ولاء" التي تنتمي لعائلة تؤمن بهذا المذهب، ونجد في متن الرواية الكثير من المعلومات عن هذا المذهب، وللمفارقة، فإن عنوان الرواية جاء حاملا اسم الوحي المزعوم على من يسمى "البهاء حسين"[113]، وربما تتحور دلالة العنوان من الأقدس الديني، إلى الأقدس النفسي، واحترام حق الإنسان في الإيمان بما شاء، والتعبير عما يشاء، وتقديس هذا الحق، دون اعتقال أو قهر. أيضًا في هذا البعد، نجد علاقة البطل ولقائه مع سعيد عقرب وما وجده لديه من عالم آخر في الريف، وما سمعه من محاورات سياسية، ولقائه ثم تنقله مع صائد الحيات والأفاعي "حسين حرب"[114]، ورحيله في الجبل، وما عرفه عن اعتقال جده وتعذيبه في سجون عبد الناصر، وحزب الوفد القديم والنحاس باشا.

أراد السارد من خلال هذه البنية عرض حزمة من الأفكار والتيارات الفكرية، وربما أحسن صُنعا باختياره حفيد الواجدي وعائلته لعرض هذه الأفكار، إلا أنها سببت ترهّلا سرديًا، وحتّمت على المؤلف الضمني أن يورد كثيرًا من المعلومات المباشرة عن هذه التيارات، منها على سبيل المثال ما ذكره مطولا عن البهائية[115]، وما ذكره عن التجربة الناصرية وما فعله إمبراطور الصين قديمًا، حين أمر ببناء سور الصين العظيم، وحرق كتب التاريخ السابقة، ليبدأ التاريخ الصيني به هو وحده[116]. وأيضًا وصف لأحداث زمنية متتابعة مرت على الجد والبلد والوطن، أملا في احتواء

113- ص53.

114- ص37 وما بعدها.

115- ص53 – 55، وص 72- 74.

116- ص67-66

هذه الأفكار. كما يجد المتلقي أن الرابط بين هذه الأفكار أو التنسيق بينها غير ذي تأثير وفاعلية، حتى لو كان البطل سراج/ الراوي هو الخيط المباشر في ذلك، لقد رأينا قضايا الوطن والاعتقال والأسرى، تتجاور مع البهائية وفكر الإخوان المسلمين، وليبرالية الوفد، والذود عن التجربة الناصرية، وأيضًا حياة الأفاعي وعالمها، مما جعل الذهن يكد كثيرًا أملا في وجود آلية فنية للجمع بينها بشكل فني، بعيدًا عن الرغبة في فتح ملفات لقضايا عديدة تاريخية وآنية، وربما يصدق عليها وصف "اللوحة السيريالية" التي ذكرها المؤلف في سرده.

ويمكن أن تقرأ هذه اللوحة بوجه آخر، فهي دالة على مناخ فكري في الوطن، فيه كثير من الأفكار والمذاهب المتصارعة، بأن الوطن عندما يغيب كقيمة في النفوس، فالكل يحتمي بما انتمى إليه أو توارثه من أفكار وفلسفات وعصبيات.

وجاءت المحصلة، إدانة لجيل كامل، عاش أحلامًا عظيمة، تهاوت أمام عينيه، فوجد الموت سبيلا لإنجائه، يقول حسين حرب مخاطبًا الحفيد "سراج": "نحن جيل انتهت أحلامه، لم يعد بوسعه أن يحقق شيئًا ذا قيمة، ربما اختار جدك الموت.. جيل انتهى يا سراج، جيل فعل ما بوسعه لكنه فشل.. جدك صمد إلى آخر وقت، أما نحن، فقد انشغلنا بحياتنا وتفاصيلها التافهة"[117].

***

"البنية الحركية" هي العلامة المميزة لبناء الرواية، فمنذ الأسطر الأولى، نجد السارد مسافرًا إلى قرية "قصر رشوان" في مركز طامية، وما بين حركته في المكان، ترتد كثيرًا ذاكرته إلى ولاء الحبيبة، والأم المنتظرة أن يعود بأوراق ملكية البيت، لتقدمها إلى الحكومة التي أرادت وضع يدها

117- ص89.

على بيت الأسرة في كيمان فارس. مرت السويعات بطيئة على السارد، فيما تعصف بذاكرته الذكريات بدءًا من طفولته، وذكرياته عن الجد والمنزل، ولقائه بحبيبته ولاء في حديقة منزلهم، ويتوقف التداعي مع حركته ولقائه بالناس في القرية. فبنية الحركة تتسم بالحركة النفسية، حيث نفسية البطل ورؤاه تصبغ ما يرى ويصف، مثلما جاءت حركته الجسدية فوارة بالحماسة أملا في الفوز بأوراق ملكية البيت، وأن يلتقي بأناس عرفوا جده عن قرب، في المعتقل والحياة، وسمع منهم الكثير الذي جعله يفتخر بجده، ويسترجع ذكرياته معه. أما حركة الزمان، فهي متباطئة، وربما هي ناتجة عن حرص المؤلف الضمني أن يقدم رؤيته السردية شاملة لتكتمل المشاهد والمعلومات لدى المتلقي، وهذا أوقعه في الوصف المتتابع والتسجيل الأمين لكثير مما يرى، وأيضًا توثيق بعض المعلومات.

واللافت أن المكان متحرك أيضًا، صحيح أنه يصف منزل الجد الذي انتصب وحيدًا في منطقة كيمان فارس قبل أن يمتد العمران إليها، إلا أننا نفاجأ بأن هذا المنزل الذي ظل عقودًا، تحرّك قاطنوه لينتقل من عائلة الواجدي إلى الحكومة[118]، مثلما كان البطل يتنقل جسديًا من قرية قصر رشوان إلى شاطئ بحيرة قارون، وكان المكان يتنقل في أعماقه ما بين المنزل العتيق والعمارات الجديدة التي تسكن حبيبته ولاء فيها، مثلما سكنت "شروق" ووالدها سيد خاطر وبيتهما، ولوحاتها الجميلة في أعماقه، كما تنقل مع شروق إلى خور عيسى على ضفاف بحيرة قارون[119]، ولتعلق الفتاة تدريجيًا في قلبه برسوماتها وشخصيتها.

وفي صدد المكان، فإن ما يسجل للرواية أنها قدمت الفيوم المدينة والقرية والبحيرة، بشكل دقيق، فلم تكتف بالوصف الخارجي للأمكنة، بقدر ما

118- ص151.

119- ص105.

غاصت في نفوس قاطنيها، ورأينا- نحن أبناء المحافظة- أن أرض كيمان فارس التي كانت يومًا خرائب، ندر فيها السكان، كيف كانت مأوى لعائلة ذات نضال سياسي، وقدمت للوطن أسيرًا هو النقيب علي الباسل[120]، يفتخرون به، ويبحث عنه البطل كأب يعيش معه، ويلاعبه، ويحمله على ظهره أسوة بلّدّاته، وإشباعًا لعاطفة البنوة في نفسه[121]، فلم يجده إلا في ذاكرة الأم المنتظرة، والتي ذبل جمالها على مر السنين، ويظل قبر الجد المجهول[122] علامة استفهام مكانية كبرى.

***

جاء السرد من وجهة نظر "السارد العليم"، هذا الشاب الذي تحرّكنا معه مكانيًا، وأبحرنا في خضم ذاكرته زمانيًا، مقدمًا عالمًا روائيًا ممتدًا بين جنبات الفيوم (المدينة، والقرية)، وبين شخصيات عائلته ومن عشقهم، مصرًّا على أن يقدم المشاهد، معتنيًا بالوصف الدقيق، موردًا كثيرًا من المعلومات والرؤى، مفسرًا كل ما عنّ له من ظواهر وشخصيات وأحداث. كانت الرواية حافلة بالأحداث، وهو ما انعكس على مشاهدها السردية، التي جمعت الحوار والتفاصيل الصغيرة. ربما كانت تقنية السارد العليم هي الأنسب لتجمع في بوتقتها هذا العالم المتشظي فكريًا، والمتفكك اجتماعيًا، والممتد زمنيًا. وهو ما انعكس على شكل آخر في البنية السردية، والذي نراه في "السرد الحكائي"، حيث الشخصيات تحكي، وتسهب في الحكي، والسارد ممعن في ذكر كل جوانب الحكي، والذي قد يمتد لصفحات، وهذا مقبول لأننا أمام أذهان تتداعى فيها الذكريات والمواقف، بمجرد أن يذكر اسم الجد، وكون السائل والمحاور هو الحفيد، وكون الحاكي رجلا كبيرًا في

120- ص95.

121- ص119.

122- ص96.

السن، يختزن في أعماقه الكثير ليرويه، خاصة إذا كان السامع/ السارد نهِما للتعرف على أخبار الجد وحياته، والتي ضنت أمه عليه بها، فأسلم أذنه لهم، وأسلمنا لألسنتهم، وعلى سبيل المثال، انظر ما قصّه "حسين حرب" عن علاقته بجده، وأزمته في حياته[123].

***

تستوقفنا العناوين الفرعية للفصول، حيث جاءت عناوين ممتدة، جملا اسمية أو فعلية طويلة، تمثل معلومة تم توثيقها في الفصل ذاته أو في فصل سابق، ولاشك أنه يشكل علامة جمالية ودلالية، فالسارد ينأى عن العنوان الملخص أو الشاعري أو ذكر الفصل مرقمًا وبلا عنوان، إلى الاهتمام بالعنونة على هذا الشاكلة، اتساقًا مع رسالة النص الكلية، المتمثلة في كون الأحداث المقدمة مطيّةً لعالم أرحب، لا تدور أحداثه مع حركة الشخصيات في فضاء المكان والزمان فقط، بقدر ما هو اصطراع في العقول لأفكار، وفي النفوس من مشاعر وترسبات على مر السنين، وأيضًا ربطا للهم العام مع الهم الخاص، وعلى سبيل المثال في الفصل السادس، جاء العنوان: "ملعونة السياسة تبدو مثل المرأة الجميلة تأخذك إلى حتفك"[124]، ففيه مباشرة، ولكنه يعبر عن رؤية الأم لعالم السياسة الذي قاد الجد إلى السجن والزوج إلى الأسر، رؤية سيد خاطر الذي تلوى مع السياسة وتلوت معه السياسة. ونفس ما نجده في الفصل الثامن: "في سرداق السياسة القتلة يسيرون جنبًا إلى جنب مع الضحايا"[125]، ليشكل مفارقة ساخرة، ولكنه حقيقية، حيث نرى في جنازة قتلى السياسة وضحاياها، القتلة أنفسهم يعزّون، أو يتقبلون العزاء.

123- ص86 – 89.

124- ص90.

125- ص151.

***

لا شك أن العالم الروائي في رواية الأقدس، يعبر عن أعماق مؤلف، تعتمل بها كثير من الأفكار والرؤى، التي توهجت واتّقدت، ضمن بوتقة النفس، فأخرجت هذا العمل الذي رأينا فيه مصر الوطن والأزمة، ومصر الأزمة والمستقبل، والفيوم المكان، في الماضي الثائر، والحاضر الحائر، دون أي فصل بين الإقليم الصغير والأمة الكبيرة.

الفصل الرابع

الوعي والمتخيل الإبداعي

العالم الروائي عند نجيب محفوظ

شتان بين رؤيتين لأعمال المبدع الأدبي (شاعرًا كان أو ساردًا)، الرؤية الأولى تقف عند حدود الأعمال التي يقدمها على مدى سنين، فتنظر في أجواء العمل على حدة، وإذا تطورت فهي تقارن بينه وبين الأعمال السابقة من حيث الجودة والإضافة الإبداعية، ولا تهتم كثيرًا بالأبعاد النفسية والذاتية للمبدع والمجتمع ولا تطورات الزمن وظروف العصر وسياقات التلقي. أما الرؤية الثانية فهي تنظر إلى مجمل أعمال المبدع، وتبحث في تكوينه الشخصي والعقلي والفكري والحياتي، وتسعى إلى فهمه فهمًا شاملا، وتأخذ في اعتبارها العصر الذي عاش فيه والمجتمع المعبر عنه، وأيضًا طبيعة المتلقي والتلقي على السواء فيما يُستساغ أدبيًا.

إن الرؤية الثانية هي المستهدفة في هذه الدراسة، في محاولة تجميع الشذرات، وفهم المتناثر، وربط المتواليات، وقراءة الأدب في ضوء مسيرة المبدع الحياتية، وما اعتورها من تبدلات وتغيرات في الأفكار والتوجهات. ولا نزعم بالطبع الإحاطة ولا الاستيفاء، بقدر ما هو سعي إلى مناقشة إجمالية، بعيدًا عن الوقفات الجزئية.

مفهوم العالم الروائي:

المقصود بمصطلح "**العالم الروائي أو السردي**" هو: أجواء السرد والحكي عند السارد، والتي تشمل المكان والزمان والشخصيات والرؤية. فالروائي/ السارد مثل الإنسان العادي، يبدع سرده عن المحيط الإنساني القريب منه، والذي تفاعل مع شخصياته وعاصر أحداثه، وعلى دراية بتفاصيل المكان الجغرافية والمادية. فالسارد إذا حكى عما رآه وألفه، جاء سرده حميميًا صادقًا، وإن بدل وغيّر وأنقص وزاد فيما أبدع، وكذلك الإنسان

العادي- خاصة الذي يمتلك براعة الحكي الشفاهي- يحكي بدقة ودراية عما شهد أمام عينيه وكان حاضرًا فيه. مع الأخذ في الحسبان أن الحميمية اللصيقة بالحكايات والبشر متفاوتة وبنسب مختلفة، تأتي على قدر تعمق السارد، وقربه من عالمه المكاني، ودقة ملاحظاته، وقوة ذاكرته، وعنايته بالتفاصيل، وفهمه للشخصيات، وأيضًا امتلاكه لمهارات السرد لغة وبناء للأحداث وتشويقًا في الحكي؛ فيأتي النص السردي متميزًا صادقًا معبرًا.

ولننظر إلى أبرز الأعمال الروائية التي خلّدها الدهر، لنجد أن تلك السمات متوافرة بها، فالرواية/ السرد الذي يكون بلا تفاصيل، ولا شخصيات معمقة، ولا أحداث متتابعة ولا رؤية مؤطرة؛ يؤدي في النهاية إلى أدب مسطح سرعان ما تخبو جذوته، ويذوي أثره بمرور السنين، وإن نال مقروئية يومًا ما.

وهناك دائرة أخرى تضاف إلى العالم الروائي، وهي دائرة القناعات الفكرية والإيديولوجية التي تؤطر عمل المؤلف، وتنتثر في ثنايا أسطره، وتظهر في رسائل النص، فمن كان ذا توجه اجتماعي يساري، بدا مدافعًا عن الفقراء والمهمشين والمطحونين، وتأتي رؤاه واختياراته ضمن هذا التوجه، ومن كان ذا توجه يميني/ ليبرالي، ينتصر للحريات الشخصية وحقوق الإنسان، ومن كان ذا توجه ديني إسلامي فهو يعلي من الروحانية والقيم الدينية والأخلاق السامية، ومن ثم تأتي اختيارات المبدع إذا أراد أن يبحر في التاريخ، فيختار ما يتوافق مع هذه القناعات الفكرية. ونفس الأمر مع المؤلفين القدامى في القرون الماضية، فلا يمكن فهم الجاحظ مثلا في سردياته الرائعة، بمعزل عن ثقافته العميقة، وتكوينه الفكري وإيمانه بالمعتزلة، ولا يمكن فهم أجواء رسالة الغفران، دون الوقوف على فلسفة مؤلفها الشاعر أبي العلاء المعري، وهي فلسفة عميقة تعكس موقفه من الحياة والموت والشعراء والأدب عامة. ويمكن القول: إن المؤلف الذي بلا

إيديولوجية وفكر، هو أشبه بحاطب ليل، يجود بما يأتي به عقله، وتقع عليه عيناه، دون منهجية فكرية واضحة، لذا يكثر التناقض في مؤلفاته، وتتعدد تقلبات حياته وأفكاره.

مراحل السرد والسارد:

بلا شك هناك مراحل عديدة في حياة كل سارد، تتفاوت حسب مراحله العمرية وتجاربه الحياتية، وتبدّل ما يؤمن به، واتساع رؤاه، فالمبدع في بداياته الأولى يختلف عما يقدمه في وسط عمره وفي آخره، بجانب تعمق تجربته، وزيادة حنكته ومهاراته في السرد: على المستوى اللغوي باتساع قاموسه، أو البنائي بتعدد أشكال أطره السردية: قصة، رواية، مسرح.. إلخ، وكذلك امتلاكه مهارات التشويق. ومن الخطأ قراءة المبدع قراءة كلية، مع إهمال شرطها التاريخي، وظروف تأليفها، وعمر المؤلف وقتها، وثقافته اللغوية والفنية ونضجه الفني. فهناك دراسات تقف عند ظاهرة أو بعد أو اتجاه مضموني أو شكلاني في أعمال المبدع، ولا تلتفت كثيرًا إلى توقيت إبداع النص في عمر الأديب وكذلك إلى عصره، فتتعامل مع الأعمال الكاملة بوصفها كلًّا واحدًا، مكتوبة في زمن واحد وعمر واحد أو هكذا تفترض وتضع في حسبانها أو على الأقل تتغافل عن هذه العوامل. كما يتقاطع مع هذه المراحل عرضيًا/ أفقيًا أبعاد أخرى مثل الانحيازات الثقافية والاجتماعية مثل سرده عن أبناء المدن أو القرية، واحتفائه بشريحة اجتماعية دون أخرى، وتهميشه أو تفخيمه لطائفة وأقلية دون غيرها وهكذا، وقد حلل بعض النقاد أعمال الفيلسوف الفرنسي "سارتر" وموقفه معروف من قضية الجزائر وتأييده لشعبها ورغبته في الاستقلال عن فرنسا، ولكن بالتمعن في مسرحياته ورواياته، نجد أن العربي الجزائري يظهر دومًا خادمًا أو فقيرًا أو إرهابيًا أو مخادعًا، وعلى العكس تظهر شخصية اليهودي مفكرة مبدعة، مؤثرة في مجتمعها. وبعبارة أخرى يمكن

أن نكشف انحيازات المؤلف الاجتماعية من خلال إبداعه ذاته.

وهناك أيضًا، انحيازات جمالية للمبدع ذاته، فهناك من يجعل الرواية والقص خيارًا شكليًا له، وهناك من يعدّدها، لتشمل تجربته الشعر والقص والمسرح، وهناك من يضيف إليها الكتابة للسينما والإذاعة والتلفاز، وكل خيار له مزاياه، وله أيضًا عيوبه، فاتساع أوعية الإبداع أمام المبدع يثري تجربته ويعمقها جماليًا، ولكنه قد يشتت مشروعه الأدبي بين خيارات عديدة، مثل تجربة عبد الرحمن الشرقاوي، وهي على اتساع أشكالها، ضعيفة في بعض نتاجها مثل الشعر، وقليلة في محصولها مثل الرواية، وأكثرها كان في مجال الكتابة الفكرية التي اهتم بها في آخر حياته.

أما اقتصار المبدع على شكل أدبي بعينه فيعني حبس خياله الفني في دائرة محدودة، يفكر من خلالها، ويبدع عبر آلياتها، فالمبدع يتخيل فيما يجيده، أو يمكنه إجادته والتعبير من خلاله، فهو يبرع فيه بالفعل، وإن كان يكرر نفسه بشكل أو بآخر، ولا يخرج كل ما في جعبته، من تجارب ورؤى وخيالات.

عالم نجيب محفوظ الروائي:

إذا نظرنا إلى تجربة نجيب محفوظ وفق مفهوم العالم السردي المتقدم، سنجد أننا يمكن تناولها من زوايا عديدة، تعبر عن أبعاد التجربة بعمقها الزماني الممتد إلى أكثر من سبعين عامًا، فقد بدأ أولى أعماله عام 1932م، بترجمة فصول من كتاب "مصر القديمة"، ثم بدأت أعماله السردية في العام التالي 1933م بخمس روايات تاريخية عن الحقبة الفرعونية من مثل: عبث الأقدار، كفاح شعب طيبة، رادوبيس، وقد تمثّل "محفوظ" خلالها بتجربة الكاتب الإنجليزي "والتر سكوت" الذي كتب تاريخ بريطانيا في أربعين رواية، وبالفعل أخرج محفوظ من التاريخ الفرعوني أربعين موضوعًا، وأراد أن يؤرخ لمصر الفرعونية بها. لابد أن نشير هنا إلى

القناعة الفكرية التي أطّرت فكر "محفوظ"، وهو إيمانه بمفهوم الأمة المصرية الذي يجعل الانتماء في أولياته وأسسه مقتصرًا على مصر: المكان والتاريخ والشعب، اتساقًا مع مفهوم الدولة الوطنية الحديثة، القائمة على شعب متجانس له حدود معروفة وتاريخ عميق، فأراد أن يوثق ذلك، وتكون جهوده تغنّيًا بالتاريخ المصري الفرعوني الضارب في أعماق التاريخ، فيتوقف عند البطولات والأبطال فيه وهو في مرحلته التاريخية لم يتجه مثلا إلى العصر القبطي أو الإسلامي، وربما يكون إيمانًا منه بأن الجذور الأساسية لمصر (الوطن والأمة والشعب) تعود إلى الفراعنة في الأساس، وما دخل عليها بعد ذلك إنما هو حادث على التكوين.

وجدير بالذكر، أن تلك القناعة كانت ملازمة لمحفوظ طيلة حياته، حتى مع إيمانه بالاشتراكية العلمية (الماركسية)، فلم يجد تعارضًا بينهما، فمفهوم الأمة المصرية انتماء مكاني وشعبي وتاريخي، والاشتراكية العلمية رؤية سياسية اقتصادية سادت في جيل المثقفين متأثرين بانتشار هذا الفكر عالميًا.

وفي نفس الوقت، فإنه لم يتحمس كثيرًا أو قليلا لحقبة القومية العربية، وشعاراتها العديدة، وإن لم يجاهر بذلك إلا في عهد السادات، ولكنه لزم الصمت في عهد عبد الناصر حتى وفاته عام 1970، حيث انضم إلى توفيق الحكيم في معارضته للتجربة الناصرية واعتباره أنها كانت مرحلة غيبة عن الوعي، تحت إعلام أحادي، يروج لفكر واحد وزعيم واحد وحزب واحد، بغض النظر طبعًا عما يقال عن رغبة توفيق الحكيم نفسه في الاقتراب من سلطة الحكم الجديدة والممثلة في عهد السادات، فالقضية في النهاية أن هذا الجيل تربى في حقبة ليبرالية أيام الملكية.

ثم تأتي المرحلة الثانية ممثلة في رواياته ومجموعاته القصصية الواقعية مثل: القاهرة 30، بداية ونهاية، زقاق المدق، خان الخليلي. ومجموعاته

القصصية: همس الجنون، والسراب. ثم ثلاثيته الشهيرة: بين القصرين، قصر الشوق، السكرية. ونلاحظ اعتناءه الشديد بالتفاصيل المكانية والتأريخ الزمني للأحداث السياسية بدءًا من ثورة 1919م وانتهاء بأحداث 1952م، منتصرًا لفكره الاشتراكي في التغيير المجتمعي، كما هو واضح في إيمان بطل الثلاثية بالثورة واشتراكيتها.

وعندما ننظر في هاتين المرحلتين، ينبغي ألا نظن أنهما كانتا مكرستين لهذه التوجهات المذكورة، بل الأمر هنا على المجمل، فالروايات التاريخية تخللتها مجموعته القصصية: "همس الجنون" وهي واقعية التوجه، واتجاهه الواقعي لم يقتصر على ذاك التوجه، وإنما شمل الحرص على الفسيفساء الاجتماعية، بمعنى الدقة في عرض تفاصيل الحياة اليومية والمعيشية في أحياء القاهرة القديمة، والتعرض لشخصيات الناس من الطبقة البسيطة والمتوسطة والثرية أيضًا. ولا شك أن "محفوظ" كان بارعًا في سرده، والغوص في أعماق شخصياته ومجتمعه بتياراته الفكرية، مما يجعل أدبه في هذه الحقبة وثيقة سوسيولوجية بامتياز، أي يمكن قراءته ضمن المنهج الاجتماعي في النقد. أيضًا، نجد فرادة في بعض رواياته، مثل رواية "السراب"، وهي رواية نفسية واقعية بامتياز، لأنها مستندة على عقدة "أوديب" حول الولد الذي عشق أمه، وتعلق بها في عقله الباطن فلم يستطع أن يقيم علاقة زوجية ناجحة. غاص السارد في أعماق المجتمع من الطبقة المتوسطة التي عاشت في الأحياء القاهرية الجديدة وقتئذ مثل العباسية ومصر الجديدة، وتعرض لاندماج الأتراك في المجتمع، وامتزاجهم مع المصريين وغير ذلك. ولو نظرنا إلى السمات الأسلوبية في أدب محفوظ في تلك الحقبة، سنجد ثراء قاموسه اللغوي، وبراعته في الوصف المكاني، وبناء الشخصيات، واحتفاله بالبلاغة في صياغته، وحرصه على التفاصيل، مما يشعرنا بالملل وبطء الزمن السردي، وتقليدية بعض الروايات، فرواية

زقاق المدق تتحدث عن انحراف بطلتها "دوسة" وتطلعها إلى حياة الثراء، فكانت النتيجة سقوطها في براثن الرذيلة وحياة الليل، وهو نفس ما نجده في رواية بداية ونهاية، ولكن البراعة السردية الممثلة في بناء الشخصيات وتنوّعها، وعرضه لنماذج كثيرة من المجتمع وطبقاته، جعل روايته ميدانًا لتلاقي شرائح اجتماعية وفكرية واسعة، ومن ثم تتسع لتكون عباءة سردية (وهذا التعبير لنجيب محفوظ نفسه وهو يصف ألف ليلة وليلة) للمكان والزمان والإنسان والأحداث، بالإضافة إلى الخلفية السياسية التي تفرض حضورها .

المرحلة الثالثة عند "نجيب محفوظ" يمكن أن نصفها بالواقعية النقدية، وفيها يتخلى عن التبشير بالواقعية الاشتراكية، بعدما شاهد تطبيقها في التجربة الناصرية، وعاصر مظاهر الخلل والأخطاء والمتمثلة في الاستبداد السياسي وتأليه الفرد والاقتصار على تنظيم سياسي واحد ممثلا في الاتحاد الاشتراكي، وكذلك الإعلام الموجه، والتضليل الشعبي، ومن ثم هزيمة 1967م، وبالرغم من استفادة "محفوظ" الذاتية في هذه الحقبة بتوليه مناصب عديدة منها رئيس جهاز السينما، ولكنه سجل موقفه الفكري والسياسي في أدبياته، مثلما نرى في رواية "السمان والخريف" المعبرة عن ضياع نخبة حقبة الملكية، ورواية "ميرامار"، ومجموعته القصصية "تحت المظلة"، ثم إدانته الصريحة للنظام السياسي والتعذيب في روايته "الكرنك". ويُحمد لنجيب محفوظ في هذه الأعمال صراحته مع نفسه كمبدع وإنسان، فأدان وشجب قدر ما وسعه من حيل فنية ورمزية، لتجربةٍ بنى الكثيرون عليها الآمال، وانخدعت بها شرائح عريضة من المصريين والعرب، ولكن سرعان ما تهاوت، بسبب سطوة أجهزة السلطة، والتضليل الإعلامي. رصد محفوظ أوجه الخلل وأسباب الضياع، معلنًا أن القضية ليست شعارات ولا سياسات عليا تتبناها الدولة، بقدر ما

هي إعداد للشعب، وإبعاد المنافقين والمتسلقين وأهل الثقة عن صناعة القرار وقيادة الدولة، وتوفير الحريات لكل طوائف الشعب ورفض الإقصاء. ويمكن القول إن "محفوظ" أراد تماهى مع مجتمعه، وكانت عينه الإبداعية متراوحة بين السلطة والشعب، فجهود السلطة ليست في شعاراتها بقدر ما في أثرها على الشعب ذاته، من خلال رفع مستوى معيشته، وتوفير الحياة الكريمة له، وهذا ما أجج عليه الناصريين، الذين أعماهم الزعيم "ناصر" ومشروعه القومي الاشتراكي، عن رؤية الواقع الحقيقي، ولكن الواقع في النهاية فرض نفسه بعد وفاة الزعيم.

وتمثل المرحلة الرابعة التي بدأت في عقد السبعينيات من القرن العشرين مرحلة النضج الفني، خاصة أن "محفوظ" أحيل للتقاعد، وتفرغ للكتابة، كما في رائعته ملحمة "الحرافيش"، ثم تتابع أعماله: حضرة المحترم، أمام العرش، التنظيم السري، ليالي ألف ليلة، الباقي من الزمن ساعة، قشتمر، أصداء السيرة الذاتية.

الشاهد في هذه المرحلة أن محفوظ صفت لغته فتخلص كثيراً من البلاغة التقليدية، واقتصر أسلوبه على وصف الحدث ورسم الشخصيات، لذا، صغرت حجم الروايات، واتسعت رموزه، وتعددت رسائل العمل الفكرية والشخصية، وقد احتلت روح الحكمة وتقييم حركة المجتمع ومآلاته، والتخلي عن التبشير بالاشتراكية العلمية، ومحاولته الاقتراب- بعض الشيء- من التغييرات الاجتماعية التي شهدتها مصر في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وغير ذلك.

***

تلك رؤية طولية إجمالية، ولكن لو أعدنا النظر فيها بشكل عرضي سنجد أن هناك تقاطعات كثيرة معها، تتمثل في تنقل محفوظ بين أبنية روائية عديدة، فمن البناء التقليدي الذي يبدأ بمقدمات ثم تصاعد الأحداث إلى

الذروة ومن ثم الانفراجة فيما يسمى البنية الأرسطية المتوارثة المكونة من عقدة وحل، كما نرى في رواياته الأولى حتى الصادرة في عقد الستينيات، ثم تحوّله إلى أبنية متعددة للشكل الروائي مثل الأصوات المتعددة كما في رواية "حكايات حارتنا"، فالرواة للحدث متعددون، والحدث يكاد يكون واحدًا، والبناء الملحمي في أجيال متتابعة كما نجد في "الحرافيش"، وما يمكن نسميه السرد الشفاف، الذي يقدم الحكمة بحوار مكثف مثل عمله "أصداء السيرة الذاتية"، وإن كان قد حافظ على الشكل التقليدي في روايته حضرة المحترم، التي بدأت بهدف للموظف الصغير بطلها وهو أن يكون رئيسًا لمجلس الإدارة.. أي شخص يطلق عليه "حضرة المحترم" وبالفعل يصل إلى ما أراد بعدما عاش أعزب بخيلا، حالمًا بالكرسي، مرافقًا للعاهرات، ثم يصل إلى هدفه ولا يجد أمامه إلا صديقته المومس ليتزوجها، محاولا إسعاد نفسه قبل فوات الأوان. والتجربة الأجمل في رأيي هي رواية ليالي ألف ليلة، لأنها تمثل منحى مختلفًا، حيث وظّف محفوظ فيها النص السردي الأشهر في التراث العربي وهو ألف ليلة وليلة، بادئًا من زواج شهريار بشهرزاد وإنجابه منها، ومن ثم جمع أبرز شخصيات الليالي في مقهى واحد، مثل السندباد والإسكافي والصباغ وغيرهم، واستحضار الجن، وإظهار حثالة النفوس، وتطلعات البشر الشهوانية، ببناء سردي جديد، وإن كان قد تم بلغة روائية حديثة، ولم يتناص مع أسلوب سرد ألف ليلة وليلة، بحيث ينقلنا لأجواء النص المتوارث. وقد تماهى نجيب محفوظ في هذه الرواية مع الاتجاه السائد في الحقبة السبعينية والثمانينية من القرن العشرين والمتمثل في توظيف التراث، واتخاذه قناعًا للتعبير عن حاجات فنية، ورسائل فكرية.

***

من التقاطعات الأفقية أيضًا، التي نلاحظها في تجربة "محفوظ" الاتجاه الصوفي الواضح، والذي جاء على بعدين، والغريب أنهما غير متتابعين بمعنى أنهما يتواجدان في مجمل التجربة، لا ينفي أحدهما الآخر؛ البعد الأول: التعامل مع الدين بوصفه تراثًا صوفيًا متوارثًا، ينحصر في زيارة الأضرحة، وشيوخ الصوفية الغائبين في الملكوت، والمنفصلين عن الحياة اليومية ومشاكل الناس، مكتفين بترديد أشعار صوفية عالية الرمزية، وأحيانًا بالفارسية، أو ترديد عبارات غامضة، ويمكن أن نسميه "التمثيل الثقافي الغامض للإسلام" والذي يحصره في طقوس صوفية ومظاهر بدعية، بعيدًا عن لب الإسلام نفسه، وهو ما عاشه نجيب محفوظ نفسه في أحياء القاهرة القديمة في عصره، وهذا أمر متكرر في كثير من رواياته، وتكاد شخصية الولي المغيب أن تكون تيمة أساسية في كل رواية.

البعد الثاني: الشك، ونراه في قالب رمزي في رواية "أولاد حارتنا"، على نحو ما هو معروف في شخصية الجبلاوي، أو في البحث عن الرب/ الأب كما في رواية قلب الليل، وفي تساؤلات سعيد مهران في روايته اللص والكلاب، ودائمًا كان هذا الهاجس حاضرًا على ألسنة أبطاله، وهم يتوجهون نحو مشايخ الحضرة الصوفية من أجل الحصول على إجابة شافية حول مشكلات الدنيا بفقرائها واستبداد أغنيائها.

أيضًا، هناك ملاحظة واضحة على عالم محفوظ، تتمثل في تمكنه السردي وتجديده في قالب الرواية العربية، بحيث إننا نؤرخ بمرحلة ما قبل وما بعد محفوظ. وفي نفس الوقت نجد عدم تجديده بالشكل المطلوب في القصة القصيرة، فهناك مجموعات قصصية، صيغت قصصها القصيرة بنفس روائي، كأنها فصل من رواية غير مكتملة، مثل مجموعته "حكاية بلا بداية ولا نهاية"، وكذلك: دنيا الله، والتنظيم السري. وفي الأخيرة، ورغم صدورها في مرحلة متأخرة من حياة محفوظ ولكنها تقليدية الصياغة والفكرة،

وإن كان قد تفوق على نفسه في مجموعته القصصية "تحت المظلة"، ففيها قصص قصيرة عالية المستوى مثل شهر العسل.
أيضًا، هناك ملحوظة نجدها بوضوح في جلّ أعماله السردية، وتتمثل في الحوار ذي المستوى الواحد، بمعنى أن الحوار مصاغ بأسلوب السارد/ المؤلف نفسه، لا يعبر عن مستوى ثقافة الشخصيات ولا شريحتها الاجتماعية، فالحوار مثلا في روايته زقاق المدق واحد في مستواه، فكلمات البطلة "دوسة" تشبه كلمات سائر الشخصيات، كلها على درجة واحدة من الفصاحة، لأن محفوظ أخذ على نفسه عهدا ألا يصوغ حوارًا إلا بالفصحى، وهذا جيد، ولكن كان ينبغي تنويع مستويات الحوار ليكون قريبًا من مستوى أفكار وألسنة شخصياته، خصوصًا أنه عبر عن شرائح اجتماعية شعبية، جنبًا إلى جنب مع المثقفين والنخبة.
أما عن دائرته المكانية فيمكن أن نقول أنها محصورة في القاهرة المدينة: بأحيائها الشعبية القديمة، وأيضًا ضواحيها الجديدة، لم يتماس مع الريف، وإن كان قد اقترب من شواطئ الإسكندرية بحكم قضائه عطلته الصيفية فيها بشكل ثابت، وإن تماس مع التاريخ فهو يتمسك أيضًا بالعاصمة كما نجد في روايته عبث الأقدار والملك خوفو، باني الهرم الأكبر أو في طيبة العاصمة القديمة.

***

تظل تجربة نجيب محفوظ أساسًا لكل من أراد أن يتعرف على السرد العربي المعاصر، فهو عالم زاخر، أشبه بالبحر المتلاطم، شواطئه معلومة، ولكن أمواجه تحمل جديدًا، في كل مدٍّ لها، ولا يمكن الاستغناء عنها مثلما لا يمكن اختزالها في مرحلة من مراحلها، لأن ثراءها يلزمنا بقراءتها.

القصة القصيرة جدًّا
البنية والماهية والتجربة الإبداعية

يمكن الجزم أن شكل "القصة القصيرة جدًّا" هو الشكل الطاغي في الكتابات الأدبية المنتشرة الآن، أو بالأدق في العقد الأخير، وما علينا إلا أن نتأمل أكثر ما يكتبه الشباب، ونجده مبثوثًا في المنتديات ومواقع التواصل الاجتماعي، أو في الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات، ونضع تصورًا إحصائيًا، لنكتشف أنه الشكل الأكثر انتشارًا، والأعظم رواجًا على صعيد القراءة، لدواع عدة تتصل بقصر كلماته، فتسرع العيون في قراءتها والعقول في فهمها، ليكون هو الأكثر كتابة وقراءة.

حول التلقي القرائي والنقدي:

لقد ساهم الحاسوب وأجهزته المتعددة سواء كانت محمولة أو لوحية أو هاتفية، في سحب القارئ إلى عالم تقني رحب، يصاحبه متى تنقل أو استقر، بل متى اضطجع أو جلس، وهذا القارئ متعجل بطبعه، لا صبر لديه على قراءة صفحات، فديدنه التصفح، وسلوكه العجلة، وشعاره الرغبة في الاستئثار بأكبر قدر، بغض النظر عن العمق الفكري وما يتعلق به من تذوق إبداعي، وأسلوب ثري، فالقضية عنده لهاث يلتقط فيه ما تطوله عيناه، فتكون بغيته القصة الشاعرة بنصوصها.

وبالطبع لا يقتصر الأمر على عالم الفضاء الإلكتروني، بل يمتد إلى النصوص المنشورة ورقيًا، وقد ظهرت مئات الكتب التي تحوي هذا الشكل أو ما يشابهه، وبات هناك قرّاء لهذا اللون تحديدًا يفضلونه على ما عداه وسرعان ما يجدونه منشورًا.

وقد احتار النقاد أمام توصيفها، فالنصوص الجيدة في القصة القصيرة جدًّا تكوّن عالمًا سرديًا بليغًا، وبعضها يقدّم بصياغة شعرية. فمن النقاد من عدّها نصوصًا حرة لا قواعد يمكن الاحتكام إليها في الحكم، ومنهم من أدخلها في قصيدة النثر، ناسيًا أن قصيدة النثر في الشعرية العربية المعاصرة استوت على عودها، وباتت ذات باسقة سامقة، تستند إلى جذور متينة. ومنهم من جعلها ضمن القصة القصيرة، وتناسى أن القصة القصيرة لها شروطها الفنية التي لا يمكن أن تشمل في طياتها هذا الشكل الجديد. وبالتالي، ليس أمامنا إلا أن نغوص في ثنايا نصوص القصة القصيرة جدًا، لنخرج بتصور منها، يؤطرها، ويفلسف أبعادها، ويطرح المزيد من الرؤى في تكوينها. لأن النقد عملية تالية للإبداع، فلينطلق المبدع كما يشاء، المهم أن يبدع الجديد الأصيل، وليس المزيف المكرور. ومخطئ من النقاد من يُضرب عن متابعة هذا الشكل الجديد، فهذا لن يمنع انتشاره، وإنما يساهم في غربة الناقد نفسه عن الواقع الإبداعي المتجدد، مثلما يحرم المبدعين من إرشادات النقاد. ويجعل الأمر يتطور أكثر، لنجد أشباه مبدعين وكتّاب، ينصّبون أنفسهم نقادًا وأصنامًا للتنظير.

ولاشك أن فهم هذا الشكل، يحتاج إلى نقاش هادئ، يستقرئ نصوصه الجيدة، ومن ثم يخرج بنتائج مستقاة من النماذج، بمنهجية نقدية حرة، تنطلق من النصوص نفسها، ولا تفرض عليها تصورات مسبقة، أو قناعات جامدة. وهذا يستلزم ناقدًا ذا ذائقة مرنة، تقبل الجديد برحابة صدر، تصف وتنظّر وترشد، وتضع القواعد التي يمكن الاقتداء بها عن فهم أو تحطيمها بوعي.

المفهوم والماهية:

يتنازع مفهوم "القصة القصيرة جدًا" تعريفات عدة، تتصل كلها بالماهية، ونعني بماهيتها: شكلها ومضمونها، فالشكل عنوانه القِصر حجمًا،

والإيجاز لغةً، وأما المضمون فهو يجمع العالم في ومضة، والحياة في فكرة، والأحداث في لمحة.

فالثابت أن هذا الجنس الأدبي يتميز بالتكثيف والسردية، أي أنه جمع دارمية القص بكل ما فيها من حدث وشخصية وزمن وحركة، مع جماليات الشعرية المتمثلة في التكثيف اللفظي بجمل موجزة، وكلمات موحية، حاملة الكثير من الحمولات الدلالية، ولا بأس من توافر الإيقاع النغمي في بعض النصوص، أو الاكتفاء بالنثرية في نصوص أخرى. وهي بهذا تتلاقى مع مفهوم الكتابة عبر النوعية الذي يتجاوز (أو يعبر) الأنواع الأدبية، من خلال استيلاد شكل أدبي من جنسين أدبيين مختلفين، فيستلهم مزايا الشعر والقص وجمالياتهما، ويمزج بينهما، بغية إنشاء شكل أدبي جديد.

وهناك من القصة القصيرة جدًا ما يسمى "القصة الشاعرة"، وقد سعت تجاربه الإبداعية إلى صياغة قصة قصيرة جدًا بصياغة شعرية، تستند إلى الوزن الشعري، وهو الشكل الذي يتقاطع مع أشكال قريبة منها مثل: القصة القصيدة، والقصة القصيرة جدًا، والقصة الومضة، والشعر الدرامي، والشعر القصصي.

ونحن نشهد حضورًا لهذا اللون في عصور أدبية سابقة وحالية، بأنماط مختلفة، بعضها في ثنايا النصوص الإبداعية مثلما نجد في مطولات الشعر الجاهلي أو في القصائد القصيرة في عصور الأدب العربي المتتابعة، وكثير منها عبارة عن قصة مكتملة مصاغة في قالب شعري، وهناك نصوص مشابهة فيما يسمى بالشعر المنثور أو النثر المشعور، وغيره مما يمكن أن نجده بشكل أو بآخر في قصائد النثر، وقد نصادف به في قصائد التفعيلة، مثل شعر صلاح عبد الصبور وأمل دنقل.

الرؤية والتكوين:

إذا تأملنا نصوص القصة القصيرة جدًا، سنجد أنها تعبر عن رؤى عديدة، بعضها يمثل ثوان مرت في حياتنا، وبعضها يختصر الحياة كلها، وقد تعبر عن دقائق أو أيام أو سنوات، ولكن الثابت فيها أنها تختصر ما هو رحب، وتوجز ما هو مسهب، وتقول في كلمات ما يمكن أن يقال في صفحات طوال.

إنها شكل مستقل، قد نجده في ثنايا بعض النصوص، ولكن يظل له خصوصيته المميزة، لأنه يعبر في قالب بليغ عن خطرات أو مواقف أو أحداث أو تأملات في حياتنا، لا يمكن ذكرها في رواية أو قصة قصيرة لأنها مجرد إلهامات عابرة في ثوانٍ أو أجزاء من ثانية، ولا تصاغ في شكل الخاطرة، فالخاطرة تظل في النهاية شكلا أدبيًا بلا ملامح ولا علامات، أي نص سائل لا وعاء يحويه.

فتأتي القصة القصيرة جدا ذات علامات واضحة محددة: أساسه حدث وقد يكون حوارًا، وعلامته روح القص، وأسلوبه بليغ يقترب من الشاعرية في كثير من الأحايين، مع ملاحظة أن الأسلوب هنا ليس به تنميق الصورة ولا الإكثار من الرمز، والتراكيب والألفاظ الموحية، لأنه مقيد بالبعد السردي، أي أن الجملة لابد أن تساهم في البنية السردية، وإلا صارت حلية زخرفية، فتصبح عبئًا على النص، وليست مساهمة في بنيته وأسلوبه.

وبعبارة أخرى فإن الأسلوب في القصة القصيرة جدًا، يجب أن يكون بليغًا سرديًا أو هو سرد مصاغ بأسلوب بليغ، وهي بلاغة الجملة السردية، فهي تتكون بلاغيًا، وتبدو براعة الأديب في قدرته على الصياغة بألفاظ موحية، وتراكيب لغوية مؤثرة، بحيث تساهم الجملة في حركة السرد في القصة من ناحية، وفي الظلال والأصداء المتولدة عن كلماتها وتعبيراتها من ناحية أخرى.

وإذا كان الأسلوب ضمن القصة الشاعرة، فهو يجمع القص بكل ما فيه من حدث وتشويق، وجماليات الشعرية بكل ما فيه من بلاغة وشفافية وسمو وحكمة، بجانب الرموز والإشارات التي لا تخفى عن القارئ اللبيب الذي يحب هذا اللون.

فيمكن القول: إن القصة القصيرة جدا تلتقط نثيرات النظرات، وجزئيات الخطرات، ومنمنمات الأقوال، لتجمعها في نصوص عديدة، تدفع المتلقي للتأمل والتعلم، يتلقى حدثًا سرديًا قد يكون دون زمن ومكان ولكن فيه حدث، وأيضًا حكمة.

فهذا الشكل الأدبي نبت استجابة لحاجة جمالية ونفسية وفكرية، فالإبداع مثل الاختراع، تولّده الحاجة إليه، فإذا ظن البعض أنه من السهل ابتكار شكل جديد والدعوة إليه؛ فإنه يكون واهمًا؛ لأن أي جديد إن لم يعبر عن حاجة يصبح حلية وزخرفة سرعان ما يواريها النسيان، حيث يرتبط انتشاره بمدى استشعار المبدعين أن هذا الشكل يمكنه التعبير عن مناطق في أعماق نفسية المبدع، لم يتسن لها الخروج إلا عبر هذا المسار الإبداعي، وتلك النقطة الأبرز التي ينبغي أن يتصف بها.

ومن هنا، ينبغي القول: إن القصة القصيرة جدًا لا تطلب ذاتًا مبدعة جعلت الأسلوب البليغ ديدنًا لها فقط، بكل ما فيه من جماليات الشعرية والبلاغة، وقد تكون في الذات المبدعة روح شاعرية تخلو في أحايين كثيرة من معايشة الواقع، وناسه وتفاصيل الحياة اليومية، فهي تطلب ذاتًا مبدعة اتخذت من القص سبيلا لها، بمعنى أنها مهمومة بوصف التفاصيل والأحداث ورسم الشخصيات، غير مهتمة بالحكمة ولا بتجويد الأسلوب، ولا إيحاء الكلمات، فهي تطلب الاثنين: شاعرية الشاعر في أسلوبه ونظرته من علياء، وقدرة القاص التي تلتقط سردًا من واقع الحياة، فتمزج بينهما، لتُخرِج شكلا جديدًا، يشمل السرد بروح الشعر، والشعر بدرامية السرد،

ليتم تقديم سرد يقطر بالحكمة والتأمل والطرافة.

التفكير عبر الشكل:

إن المبدع يفكر ويبدع في ضوء الأشكال الأدبية المتاحة أمامه، بوصفها قنوات تعبير وبوح إبداعي، فإذا جاءه إلهام ما، فإن الذات المبدعة تفكر فيما خطر لها، وتتعايش معه، وتسعى إلى إخراجه من خلال تأملها وإدراكها للأجناس الأدبية المعروفة والمتوافرة أمامها هذا أولا، ومدى إجادتها لتلك الأجناس ثانيًا، فقد تأتي فكرة جديدة، ولكن المبدع يسيء التعبير عنها في الشكل الذي يجيد الإبداع فيه، فتخرج هزيلة ضعيفة، تحسب عليه ولا تحسب له، فالقضية ليست في الفكرة الجديدة فقط، بل في الشكل الذي يحويها ويؤطرها، مع الأسلوب والتراكيب اللغوية التي يصاغ وينقل عبرها، وكيف تقدم في بنية فريدة جاذبة.

ومن هنا، يمكن القول، إن المبدع يفكر من خلال وعاءين: وعاء اللغة التي يجيدها بكل ما تحمله من تراث ثقافي وفكري وعلاماتي، ووعاء الشكل الأدبي الذي يجيده أو يتمكن من إجادته، وذاك أحد أوجه قضية الشكل والمضمون، لأن المضمون مثل السائل، الذي يتشكل حسب الأوعية التي يُصَبُّ فيها، فلا يتخيلن أحد أن المضمون واحد، وأن العبرة في التجديد في الشكل فقط، أو العكس بأن يظن أن الشكل الأدبي ثابت والعبرة في المضمون، فكلاهما وجهان لعملة واحدة، المهم هو الإتقان في اللغة والبنية والرؤية، بما يكفل إيصال الرسالة المبتغاة، بل وانفتاح النص على قراءات متعددة، تساهم فيها الأجيال اللاحقة.

أيضًا، فإن التجديد في الشكل بوصفه قالبا مهم جدًا، فهناك مَن يحتذي في كتاباته ما درج عليه السابقون، وهناك من يجدد في إطار الشكل، فمثلا يمكن أن تُقَدَّم القصة التي تتحدث عن قصة حب سابقة، من خلال التقاء الحبيبين في مكان ما، ومن ثم ما يتداعى في نفس كل واحد منهما

عن تلك العلاقة السابقة، فيبدأ باللحظة الآنية ومن ثم يرتد إلى الماضي الجميل، أو يبدأ بالماضي نفسه، ثم يمضي إلى الحاضر، أو يقف في منطقة وسطى بينهما. أما في القصة القصيرة جدًا، فإن الفكرة القصصية تكون في قالب قصصي مكثف زمنيًا ولغويًا، فمثلا قد يتلاقى عينا الحبيبين بغتة، ومن ثم تتداعى المشاعر والذكريات مكانيًا وزمانيًا، بحيث يخرج القارئ بصورة كاملة عن الذكرى والقصة، فتصبح القصة أشبه بالكبسولة الأدبية؛ تحمل فكرة ومشاعر وأسلوبًا وبلاغة. ولنتذكر دومًا مصطلح "الكبسولة الأدبية" لأنه يعبر بدقة عن القصة الشاعرة، فالمبدع يقدّم رؤيته الفنية التي تشمل مضمونًا وبنية وأسلوبًا في قالب قصير موجز، ذي صفاء لغوي وبلاغي، لا نجد فيه لفظة قلقة، ولا تعبيرًا سمجًا، ولا تركيبًا زائدًا، وإنما كل كلمة لها حسابها ووقعها ودلالتها، فهي نص يجعل تكثيف الرؤية والكلمة هدفًا ومبتغى.

واقع التجربة الإبداعية:

إذن، وفي ضوء ما تقدم، فإن القصة القصيرة جدًا- وما يتقاطع معها من أشكال سردية تتوسل بالقص والكثافة اللغوية والبلاغية- شكل بديع، يحتاج إلى دراسة ودربة وتجربة إبداعية، والأهم وجود وعي جمالي جديد، أساسه امتلاك روح السرد وبلاغة الأسلوب، بكل ما يعنيه المفهوم من موهبة وتمكن ومهارات وإبداع. ونحن نؤكد على وجود هذا الوعي، لأنه أساس الكتابة في هذا الشكل، مثله مثل أي جنس أدبي آخر، وإلا تصبح القضية نوعًا من الاستسهال الكتابي، الذي لا ينتج نصوصًا إبداعية تضيف، وإنما تضر لأنها لا تمثّل المفهوم المفترض، وتقدم نماذج سيئة تدعي أنها قصصًا شاعرية، وفي الحقيقة هي أبعد ما تكون عنها، وتلك مشكلة أي جنس أدبي يزاحم فيه الأدعياءُ الموهوبين، وقد يعلو صوتهم، ويشتد ضجيجهم، فيحجبون بنصوصهم الكثيرة نصوصًا متميزة.

والغريب في التجربة الإبداعية للقصة القصيرة جدًا، أنها تكاد تكون الشكل الأدبي الأكثر حضورًا في الإبداع الأدبي الآن، فما أكثر الأقلام التي تتعاوره، وما أقل النماذج المبدعة المعبرة عنه! بل إن هناك أسماء كوّنت شهرة ما في المنتديات الأدبية ومواقع التواصل الاجتماعي، تتخذ من القصة الشاعرة شعارًا مرفوعًا، وكتابة مرقونة، وهناك من يوالي إصدار الكتب التي تحمل عشرات النصوص من هذا الشكل، بعضها فيه إبداع، وكثيره مكرر أو مقتبس أو معادة صياغته.

فهناك أشخاص ادّعوا الموهبة، وصاغوا نصوصًا، منحولة من آخرين، أو أعادوا صياغة نصوص من قصص قصيرة أو قصائد شعرية، أو روايات، وقدموها بأنفسهم، فالأمر غاية في السهولة، إنه نص في بضعة أسطر، يمكنه أن يختزل في طياته نصًّا مكتوبًا في بضع صفحات، ولن ينتبه القرّاء، خاصة المتصفحون في عالم الفضاء الإلكتروني، الذين لا تأسيس ثقافي ومعرفي لديهم، وإنما يحتاجون نصوصًا تُقرأ في لحظات، ويعاد نسخها ولصقها من جديد، أي أن السرقة بكل درجاتها موجودة في هذه النصوص: الانتحال، الاقتباس، التهجين، التلخيص، أخذ الفكرة وإعادة صياغتها، أو أخذ عبارات بعينها وتلوينها.

والسبب الأساسي في انتشاره يعود إلى صغر حجم النص، فنصوصه تتراوح ما بين مئة إلى مئتين كلمة وقد تكون أقل من مئة؛ تصف حدثًا ما، بلغة مكثفة، مع دلالات موحية، وهو ما يسهل احتذاؤه، والكتابة على منواله. ولكن يخطئ من يتوهم هذا الفهم، لأنه فن صعب، وكل ما يكتب على غراره لابد من فرزه والتمييز بين جيده ورديئه؛ من أجل الحفاظ على نقاء النص الإبداعي، ونبذ المتطفلين.

البنية الجمالية:

ينطلق المنظور النقدي للقصة القصيرة جدًا من النصوص الجيدة التي بين أيدينا، ولكن تجدر الإشارة إلى أن كثيرين ممن كتبوا في نقد هذا الشكل، وقفوا كثيرًا عند المفاهيم ومدى تشابهه أو اختلافه عن أشكال أخرى، وفي أحسن الأحوال تعاملوا مع مضامينه وإشاراته دون النظر إلى بنيته وتكوينه، فلم نجد تنظيرًا جماليًا حقيقيًا يوضح المبنى جنبًا إلى جنب مع المعنى، فالعبرة ليست بمدى التقائه مع غيره، وإنما بما أضافه جماليًا، وبما تراكم إبداعيًا، فساهم في تدعيم الشكل، وترسيخه، وهناك من نظر إلى النماذج السيئة وبنى هجومه ورفضه عليها.

إن أبرز سمات هذا الشكل- على مستوى الأسلوب- يتمثل في بلاغة العبارة، ونعني بها أن تحتوي صورًا خيالية لها عناصر الجدة وروح الابتكارية، والجمل القصيرة نوعًا ما، التي لا ترهق القارئ في توابعها، بجانب الرموز والعلامات، ذات الحمولة التراثية والثقافية والفكرية، فالرمز يغنينا عن مفهوم، والعلامة تشير إلى ما اصطلح عليه الناس في حياتهم أو تواصلهم، ويجب مراعاة علامات الترقيم فهي جزء لا يتجزأ من المعنى، فلا نجد كلمات تتناثر في خضم من النقاط.

أما على مستوى البنية، فيمكن القول إن "المفارقة" أولى سمات هذا الشكل، ونعني بالمفارقة مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه، وهذا متسق مع طبيعة اللقطة المعبَّر عنها، فلا يتوقع أحد أن القصة الشاعرة تروي ما هو مألوف في الحياة، أو متوقعة نتيجته، أو يقفز القارئ إلى النهاية وهو لا يزال في البداية، فبراعة الأديب كامنة في تقديم مفارقة مدهشة، تأخذ بتلابيب القارئ، وتجعله مترقبًا للنهاية وكيفيتها. وقد تشمل المفارقة السرد والحوار معًا، أو السرد فقط أو الحوار فقط.

ويتفرع من المفارقةِ التشويقُ، الذي هو سمة أساسية في القص عامة، ولازم في القصة القصيرة جدًا خاصة، فالقارئ لن يقف عند النص القصير، ويمعن عقله فيه إلا إذا تشوق بما في أسلوبه من كلمات وتعبيرات وحنكة في الصياغة وبراعة في الجذب، ونرى أن براعة الأديب تتأتى في قدرته على تقديم نصوص مشوقة.

وما أجمل أن نجد في القصة الشاعرة جملا تقفز بنا فوق الأحداث، وتطير بنا بين الحلم والواقع، فتسمو برؤيتنا من تفاصيل الواقع التي نجدها في السرد القصصي والروائي إلى ما فوق الواقع من رؤية شفافة. وتلك هي أبرز سمة القص الشاعري، لأنه يتخلص من ربقة المتناثرات والتفصيلات، ليأخذ القارئ إلى عالم من الحكمة المتولدة، والرؤية المتفلسفة، التي تدفع القارئ إلى التفكير في الرسالة والماهية، وفي استكناه ما حوته التعبيرات والرموز من معانٍ، وما ستناله ذاته من توهج في التلقي، يجعله يدير عقله مرات ومرات، مسترجعًا القصة، ساعيًا إلى اكتشاف المزيد مما حواه النص واختزنته شفرته، وهنا تكون براعة الأديب، الذي يجعل في نصه معانٍ دانية القطوف، وأخرى صعبة في الالتقاط، فإذا قطفها القارئ شعر بلذة أي لذة، وربط بين المعنى القريب في ظاهر النص، بالآخر البعيد في باطنه، ودومًا ما هو خفي أعظم منا جليّ.

إن القصة القصيرة جدًا تحتاج إلى المزيد من المبدعين الموهوبين، فلا تزال تربتها خصبة، تحتاج إلى بذر وغرس، وتعهد ورعاية، فلا نتعجل الحصاد. كما يجب على الأديب المتصدي لها أن يزيد من قراءاته، ويمعن في ابتكاره وإبداعه، ويتفنن في أسلوبه، فالعبرة ليست بكثرة النصوص، وإنما بروعتها ودهشتها وفلسفتها، ولنتذكر دائمًا أن الأدب أساسه مضمون راقٍ، وأسلوب بليغ، وألفاظ موحية، وإضافة إلى القارئ.

جماليات الإبداع والتخييل في أدب الطفل
عبد التواب يوسف نموذجًا

مقدمة

تتمثل الإضافة الإبداعية في الكتابة للأطفال في تلك الرؤية والبنية والرموز والدلالات؛ التي يبدعها مؤلف أدب الأطفال نصوصه الأدبية، فإذا كنا نرصد في أدب الكبار قدرة الأديب وبراعته في جماليات النص، فإن الأمر ينسحب بدوره على أدب الطفل، فما دام يحمل مسمى أدب، فإن علينا أن نطرح على النص الأسئلة النقدية التي تجعل النص أدبيًا، وتميزه عن غيره من النصوص الحكائية، وما أكثرها في حياتنا. فالطفل ينصت للحكايات من أمه وجدته، ويقرأ القصص، ويشاهد مرئيات الأطفال، ولاشك أن كل شكل من هذه الأشكال له مذاقه، وشكله، وبنيته، وجمالياته. فلا تزال ترن في آذاننا كلمات جداتنا وأمهاتنا، ونحن نائمون في أحضانهن، قبل النوم، أو في ليالي الشتاء وطلب الدفء، أو أمسيات الصيف وطلب نسمات منعشة، إن هذه السرديات لها وقعها الخاص في أعماقنا، والذي يختلف بلاشك مع قراءتنا لقصص الأطفال ثم روايات المغامرات البوليسية وغيرها، أو عند مشاهداتنا لأفلام الكارتون. فلكل شكل أدبي آثاره النفسية، وتكمن براعة الأديب في كيفية تشويقه للطفل حتى آخر سطر في قصته.

في ضوء ذلك، تأتي هذه الدراسة، الساعية إلى رصد جوانب من المنجز الإبداعي في أدب عبد التواب يوسف الموجه للطفل، وفي سبيل هذا الهدف، جاءت الدراسة على قسمين، الأول: تأصيل نظري حول جماليات الإبداع والتخييل في أدب الطفل، وعلاقة ذلك بعلم الاتصال، وكيف أن

وعي مؤلف أدب الأطفال بأبعاد التخييل عند الطفل في مراحل نموه المختلفة له أكبر الأثر في البنية الإبداعية المقدمة في أدب الطفل، فكلما وعي الأديب أبعاد الخيال الطفولي، وكيف أن الإيهام طاغ عليه، خاصة في مراحله الأولى، جاءت عناصر إبداعه محققة هذا، وأيضًا في صياغة المعلومات سرديًا.

أما القسم الثاني فهو تطبيق على أدب عبد التواب يوسف، من خلال تناول نماذج من قصصه ورواياته الموجهة للطفل، وأبعاد الإبداع التخييلي والإيهامي فيها، وكيف استطاع صياغة سرديات تشبع نهم الطفل المعرفي، وتنمي خياله وذائقته.

إن هذه الدراسة تسلط الضوء على مفهوم الإضافة الإبداعية التخييلية، ولا تزعم الإحاطة بأدب عبد التواب يوسف لأنه من الاتساع؛ بما يجعل من الصعب الوقوف على جوانبه كلها في دراسة قصيرة. لذا، فإننا نطمح أن تكون إكمالا، وعونًا وإرشادًا لغيرها من الدراسات في أدب عبد التواب يوسف خاصة، وأدب الطفل عامة.

المبحث الأول
الإبداع والتخييل في الكتابة للطفل

إن الكتابة الإبداعية للطفل عملية شاقة، لأنها صادرة من مؤلفٍ راشد ناضج إلى من هم أدنى منه سنًّا، بل بينه وبينهم عقود من العمر، ومع ذلك، فإن براعة الأديب ومهارته في التأليف تغطي هذا الفارق العمري والفكري، فربما نجد كاتب الأطفال في خريف العمر، ويبرع في الكتابة لمن هم في السنوات الخمس أو الست الأولى في حياتهم. وبالطبع القضية لا تتعلق بالكتابة وحدها، وإنما بكل منتج فني/ إبداعي موجه للطفل،

مكتوبًا كان أو مرئيًا أو مسموعًا.

ووفق منظور علم الاتصال، فإن المستقبِلين هم الأطفال في شرائح أعمارهم المختلفة، والمرسلون/ المبدعون/ المؤلفون هم الكبار في تفاوتهم العمري، فالإشكالية ليست في الزمن ولا المعلومات ولا الرؤية الفكرية، وإنما في القدرة على الاتصال/ التواصل بين المؤلف وقرائه من الأطفال، من خلال العملية الإبداعية.

فجوهر عملية الاتصال Communication أنها سبيل لانتقال المعلومات والحقائق والأفكار والمشاعر من المرسل إلى المستقبل، فالاتصال عملية تشمل أنشطة ذهنية، وسيكولوجية، وثقافية، وسوسيولوجية[126]، ولنا أن نتأمل الإبداع المقدم إلى الطفل، لنكتشف أنه يحوي المضمون الفكري، والأبعاد النفسية الخاصة بعالم الأطفال، والأبعاد الثقافية التي تشمل ترسيخ عدد من القيم والاتجاهات، وكذلك الجانب الاجتماعي الذي يعنى بالنسق الاجتماعي الذي يقدم من خلاله. وبالطبع هذه الأنشطة السابقة متداخلة ممتزجة مع بعضها، أي يشملها النص الإبداعي، بشكل كلي، وما النظرة التفصيلية إلا تحليل لها. ويضاف لتلك الأنشطة الجانب الجمالي، المختص بجماليات النص الإبداعي، ليجذب الطفل إليه، وينمي حاسة التذوق، ويرتقي بوجدانه ومشاعره، فالأغنية الموجهة للطفل، بها كلمات موزونة مقفاة، وألحان عذبة وكلما كان اللحن ممتعًا والكلمات سهلة، والمعاني راقية، كانت للطفل جاذبة، فيحفظها ويرددها، وتترسخ في أعماقه.

فيمكن ترجمة القضية الأساسية في الإبداع الموجه للطفل في ثلاثة أسئلة: ما مفهوم الوعي عند الكتابة للطفل؟ وكيف يتكون هذا الوعي؟ وكيف

126- مدخل إلى علم الاتصال، د. منال طلعت محمود، جامعة الإسكندرية، 2001م، ص18.

يُعَبَّر عنه إبداعيًا عند الكتابة للطفل؟

وكي نجيب عن تلك الأسئلة، علينا أن نؤكد بداية أن الظن الخطأ الذي يسقط فيه الكثير من المبدعين الكبار عندما يتوجهون للكتابة للطفل يتمثل في تخيّلهم أن الكتابة للأطفال هي عملية "تبسيط"[127] للمعلومات والقصص والأشعار والفنون عامة كي يفهمها الطفل بشكل تيسير. ولكن الأمر، غير ذلك، فالقضية هنا تتصل في جوهرها بأطراف العملية الإبداعية الثلاثة: وهم المرسل (المؤلف)، النص، المستقبل وهم الأطفال. وبالتالي، على المؤلف أن ينظر إلى من يستقبلون رسالته، كي يصوغ نصه الإبداعي في ضوء عقلية المتلقي/ الطفل ونفسيته.

فيجب أن يكون كاتب قصص الأطفال وناقدها أيضًا؛ على وعي تام بطبيعة الجمهور الذي يكتب له، أو ينتقي أو يختار، وهو جمهور شديد الحساسية ينمو بين عام وآخر بطريقة ساحرة، وإن كانت محكومة بقوانين موضوعية، تتصل جوانب النمو المختلفة: الجسدي، العقلي، النفسي، الاجتماعي، العاطفي، اللغوي، للطفل الذي يتوجه إليه، فعمر الطفل ومرحلته تحددان طبيعة النص[128].

وساعتها سيكون النص الإبداعي الموجه للطفل في حالة تشكل مستمر من قبل صانع النص ومبدعه وهو المؤلف، لأنه يجب عليه أن يضع القارئ المستقبل الذي يلزم وجوده بكل مستوياته وذائقته ومرجعياته، وهذا يصدق على النص المكتوب، ويصدق أكثر على النص الشفاهي الموجه للطفل مباشرة، مثل رواية الحكايات عبر الإذاعة والتلفاز، أو من خلال معلمي الأطفال في المدارس وغيرها.

127- قصص الأطفال ومسرحهم، د. محمد حسن عبد الله، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م، ص64.

128- المرجع السابق، ص65.

وبالتالي فإن وعي الكتابة للطفل يعني: مدى إدراك المؤلف لاحتياجات المرحلة العمرية: نفسيًا، ومعرفيًا، وإبداعيًا، وهذا يتأتى من خلال الموهبة أولا، التي تعني الرغبة في التوجه بالتأليف الإبداعي نحو الأطفال، ثم التواصل مع الأطفال أنفسهم بشكل مباشر، قبل عملية الإبداع كان أو بعدها، أو من خلال مواقف الحياة المختلفة: في المدرسة، في العائلة، في الأندية، في البرامج، ويكون الحوار معهم إحدى سبل تكوين وعي الأديب، وصياغة رسالته الإبداعية. ونستحضر في هذا الصدد ما ذكره الأديب الفرنسي (المغربي الأصل) الطاهر بن جلون، الذي ألّفَ كتابًا للأطفال حقق أعلى مبيعات في فرنسا؛ بأنه قد أعاد صياغة الكتابة/ تأليفه حوالي سبعين مرة، وفي كل مرة، كان يعطي مسوداته لعدد من الأطفال، فيقرؤونه، ومن ثم يناقشهم في مدى استيعابهم لرسالة النص، وهل حقق التشويق المقصود. وتلك تجربة جيدة، ساهمت في تشكيل وعي مؤلف مثل الطاهر بن جلون، كانت غالبية مؤلفاته الأدبية للكبار، ولكنه خاض التجربة، وقبل التحدي، وصبر حتى جنى الثمرة.

وهذا المفهوم هو الذي ترجمه "أحمد نجيب" في أسئلة ثلاثة: لمن نكتب؟ ولماذا نكتب؟ وكيف نكتب؟[129]. فالأول يختص بطبيعة الطفل المستقبل، والثاني يختص بالشكل الإبداعي، والثالث ينصرف إلى البعد الجمالي. ونرى أن البعد الجمالي هو الأساس الذي ينطلق منه المؤلف للطفل، فعلى قدر امتلاك الكاتب لموهبة الكتابة يأتي إبداعه متميزًا، فقصص الأطفال تحتاج إلى الفكرة والحبكة والتشويق ورسم الشخصيات والبناء السليم، وهو نفس ما تتطلبه المسرحية، ويضاف إليها تصور أنه يمكن تقديمها على خشبة المسرح، أما أشعار الطفل ففيها الوزن الجاذب، الذي يجذب الطفل لحفظه، والأفكار والكلمات والتعبيرات الجميلة، ويضاف على ذلك

129- أدب الأطفال علم وفن، أحمد نجيب، دار الفكر العربي، القاهرة 1991، ص25- 31.

أن المؤلف ينتقل بوعيه وإدراكه إلى عالم الطفولة، بكل ما فيه من خيال وتصورات، وما أمتع هذا العالم؛ لأن الخيال أساس فيه، أيًّا كانت مرحلة الطفولة، فالخيال أساس في وعي الطفل وحياته وإدراكه وألعابه، وإن كان يقل ويتحول كلما كبر الطفل، ومال أكثر نحو العالم الواقعي.

ويظل الخيال مع الإنسان، متى عاش، وفكر، وتنقّل، فيمكن القول: إن الخيال هو الوجه الآخر للتفكير، فالإنسان إذا فكّر في مشكلة ما فهو يستحضرها بخياله أحداثًا وشخصيات وأفكار، وإذا فكّر في الحل فإن الخيال سيكون السيناريو المتوقع، بل يقال إن الإنسان "كائن متخيل" والعقل نفسه من إبداع المخيلة[130]. والطفل يدخل عالم الخيال مبكرًا، ربما من السنة الثانية في حياته، حيث يبدأ بسماع القصص، واللعب الإيهامي الخيالي، ومشاهدة أفلام الكارتون بكل عوالمها الخيالية المختلفة[131]، وعلى كاتب الأطفال أن يعي هذا البعد ويدرسه جيدًا، ويستحضره متى شرع في التأليف والإبداع للطفل، خاصة أن الخيال أنواع عديدة، أبرزها: الخيال التشكيلي المختص بالصور والبعد الجمالي البصري، وخيال التجريدات الانفعالية والذي يتصل بانطباعات الفعل ووجدانه واتجاهاته، والخيال العددي ويتمثل في الاستخدام الرمزي للأرقام، وبعض هذا الأرقام له حمولات أسطورية ودينية وثقافية، والخيال العلمي ويشتمل على أنواع فرعية مثل خيالات الهندسة، الكيمياء، الفيزياء، وهناك خيالات تقوم على الملاحظة والفرض والتحقق والإثبات، أيضًا هناك الخيال الميكانيكي وهذا يعتمد على المرونة العقلية، من أجل صناعة الابتكارات العلمية والتقنية، والخيال الاجتماعي والأخلاقي ويتعلق بالأحكام الأخلاقية والاجتماعية،

130- الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2009م، ص60.

131- المرجع السابق، ص128.

وهناك أيضًا الخيال الجغرافي والذي هو نوافذ معرفية نبتكر من خلالها المجتمعات الجغرافية التصورية، مثل تخيل حياة الناس في قارات أخرى أو الغابات أو فوق قمم الجبال، والخيال التاريخي: كيف نكتب عن الماضي ونتخيل أحداثه التي حدثت في الماضي، ويمكن للمؤلف أن يضع نفسه مكان القادة أو الشعوب أو جماعة من الناس، وبالتالي يصوغ أحداث قصته، وهناك الخيال التجريبي ويتمثل في عرض الأطفال فهمهم الخاص للأشكال المنتظمة في العالم الواقعي، ويغيرون من أجل الوصول إلى معنى ما خاص بالاحتمالات الجديدة داخل إطار متوهم أو إيهامي[132].

يمكن وسم عالم الخيال الطفولي بالتدرج في المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل، وإذا أردنا أن نصف هذه المرحلة، فيمكن أن نجعلها أشبه بالهرم المقلوب، رأسه الخيال وقاعدته الواقع، ولكن الرأس سيكون مع البدايات الأولى لإدراك الطفل في الحياة، فمع وعيه بما ومَن حوله، يبدأ الرأس الخيالي في الظهور، وكلما نما وتتابعت به السنون، انحدر الخيال إلى الواقع، تارة يمتزج به، وتارة يستقل عنه، حتى يصل إلى سن النضج، ليكون الواقع هو المسيطر عليه، ولكن دون نفي الخيال، فالخيال متحقق في سن الرشد ولكنه يأخذ أشكالا وأفكارًا وإبداعاتٍ مختلفة.

يتحرك الطفل في سنواته الأولى في عالم محدود ممتطيًا خياله الحاد، ومن ثم يتحرك إلى مرحلة الاكتشاف والتعرف ساعيًا إلى حب الاستطلاع ليتعرف على ما حوله في البيئة، أما وقد عرف فإنه يصبح توّاقًا إلى السيطرة والتجاوز، فيتطلع إلى التمرد والرغبة، وعشق المغامرة والبطولة، لينتهي

132- انظر: المرجع السابق، ص55 65-. وهناك أيضًا خيالات أخرى مثل: الخيال الموسيقي، خيال التفاصيل والمتمثل في المزيد من التخيل في الوصف التفصيلي للأشياء والأحداث والشخصيات، الخيال الفلسفي ويعنى بالأنساق الفلسفية والتجريد حول العالم والإنسان والغيب، وأبرز ما فيه أنه يُنمِّي التأمل.

الحلم بعالم مثالي يتجاوز الواقع المثقل بالقلق والآلام والإحباط، بحلم بمجتمع عادل منظم جميل[133].

ومن فهم أبعاد التخييل، نصل إلى مفهوم "الإيهام" في عالم الطفل، والتي هي "نوع من النشاط العقلي والانفعالي الذي يقوم على أساس الخيال، والذي يسقط على نحو مقصود على شيء ما"[134]، فالطفل يستخدم أشياء عديدة يتخيل منها مشابهات لعالم الكبار، فإذا أمسك العصا وركبها، فهي حصان، بل إن كثيرًا من ألعاب الأطفال تعتمد على الإيهام المباشر، سواء كانت ألعابًا جماعية أو فردية، ونفس الأمر نجده في الإبداع الموجه للطفل، فالحيوانات تنطق، والطيور تتحاور، والأحجار تعبر عن نفسها، والشمس تبتسم، والقمر يتراقص، والنجوم تنزل من عليائها. ويقبل الأطفال على هذا الإبداع بشغف وهم يرون تلك الكائنات متكلمة.

إن مفهوم الإيهام شرط من شروط العمل الإبداعي خاصة في القص والمسرح والحكايات لأنه يقدم: الإدراك بطريقة تختلف عن الطريقة التي يوجد بها ذلك الموضوع في الواقع، والإيهام الفني يشير إلى أعراف/ مواضعات تقدم عمدًا وبالضرورة أشياء هي وهمية بالفعل مثل الأشخاص والحوارات والمناظر والفصول. وكل الأوهام الأدبية تتضمن نسجًا من الخيال، ودون تلك الأوهام يستحيل على الأدب أن يُخلَق أو يصبح مفهومًا ومثيرًا للإمتاع[135].

فيمكن القول، إن جوهر التأليف للطفل قائم على الإيهام، وكلما برع المؤلف في إيهامه، زاد تشويقه للطفل، وصنع عالمًا إبداعيًا يأخذ بلب

133- قصص الأطفال ومسرحهم، ص63.

134- المرجع السابق، ص101.

135- معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986م، ص58.

الطفل، ويظل معه. وكلنا يتذكر أبرز الروايات والقصص التي كنا نقرؤها صغارًا عن المغامرين الخمسة والشياطين الـ 13، وكيف أنها قامت على الإيهام بعالم البطولة والمغامرات، ومساعدة الشرطة، وعاشت الشخصيات المبتكرة في تلك القصص في أعماقنا، وظلت معنا حتى كبرنا، لأنها حققت إشباعًا نفسيًا وفكريًا وتشويقيًا من خلال بنية الإيهام الفريدة فيها. ومن هنا يمكن القول إن أساس عملية الإبداع الكتابي التخيل الإبداعي من قبل المؤلف، الذي يشبع به التخيل عند الطفل.

ويتوقف الإيهام في تحققه فنيًا على نوعية الإبداع المقدم إلى الطفل، فالإيهام في القصة يخالف الإيهام في المسرح أو الرواية أو أفلام الكارتون أو سينما الأطفال ومسلسلاتهم، فيما يسمى الشكل أو القالب الفني والذي يعني: طريقة وأسلوب ترتيب أجزاء التأليف الأدبي والتنسيق بينها، وهو أيضًا: النسق البنائي لعمل من أعمال الفن، فالشكل الروائي- مثلا- ينطبق على ترتيب الوقائع والأحداث في تقسيمات أوسع، فهو التكامل البنائي بأجمعه في التعبير والفكر. علما بأن شكل العمل الأدبي يصاغ من داخله، ولا يفرض عليه من الخارج، وفي الأعمال الأدبية ذات المستوى الرفيع، يصهر الشكل مع المادة ويكونان كلًّا واحدًا[136]. فلكل شكل ظروفه/ مواصفاته المعينة، وإمكاناته الخاصة، التي يجب أن يراعيها المؤلف، فتقديم المادة القصصية للطفل يختلف من القصة في كتاب عنه المسرحية الدرامية أو تمثيلية في الإذاعة، أو مسلسلة في حلقات بمجلة[137]. وتكمن براعة المؤلف في قدرته على بناء حكاية/ قصة/ مسرحية بطريقة جاذبة،

136- السابق، ص214.

137- أدب الأطفال علم وفن، أحمد نجيب، ص32. وقد استخدم المؤلف هنا مفهوم الوسيط بديلا عن الشكل، وهو في رأينا غير دقيق، فالشكل مصطلح راسخ في الأدب والنقد، وكل الأشكال الإبداعية لها قواعد ومعايير واضحة، يبدع المؤلف من خلالها.

متناسبة لعمر الأطفال وإدراكهم، متخطيًا في ذلك آفة التبسيط التي نجدها عند الكثيرين من كتاب الأطفال، وتتمثل في إعادة إنتاج حكايات شعبية مثلا بأسلوب سهل في قاموسه اللغوي، بسيط في تركيبته الفنية، ولاشك أن هذا مطلوب بشكل أو بآخر، ولكن يؤخذ عليه أنه يبسّط عوالم الكبار للأطفال، ولا يقوم على التأليف المبتكر للطفل، بمعنى أنه ينظر إلى عالم الطفل، واحتياجاته الفكرية والنفسية والمعرفية، ومن ثم يصوغ النص لها، أي ينطلق من عالم الطفل ليصوغ مادته الحكائية، فيتكون المفردات، والرموز، والإشارات، والأحداث، والشخصيات متناسبة مع عالم الطفل، وهنا يمكن أن نميز إبداعًا عن إبداع، ومؤلفًا عن مؤلف، لأن الابتكارية هي المعيار، فما أيسر التبسيط أو إعادة الإنتاج، وما أصعب بناء النص من واقع خيال الطفل ومن ثم جذبه بالإيهام الفني، عبر تقديم بنية سردية/ حكائية، من زوايا عديدة.

فالكتابة للطفل إبداع موجه في الأساس إلى الطفل، وليس منتزعًا من عالم الكبار وأدبهم، أي ليس تنازلا من الكبار كي يقدموا للطفل إبداعًا. وربما يرى البعض أن الأطفال يغرمون بأفلام الكبار ومسرحياتهم ومسلسلاتهم، ويرغبون في مشاهدتها، ويحرصون على متابعتها. وهذا صحيح وواقع بلاشك، ولكن السؤال هل اطلاع الطفل على الفنون الموجهة للكبار يشبع الحاجات الفكرية والنفسية والمعرفية والتخييلية للطفل؟ أم أن المسألة أشبه برغبة التطلع عند الطفل لمعرفة ما لدى الكبار في فنونهم، وخاصة الفنون ذات الجاذبية العالية مثل الكوميديا والأفلام البوليسية والمغامرات وغيرها؛ أو لأن الأطفال لا يجدون أحيانًا من فنونهم ما يشبع تطلعاتهم الفنية والأدبية، مما يضطرهم إلى متابعة المتوافر أمامهم في عالم الكبار، وفي جميع الأحوال ستتولد أسئلة في نفوسهم، وتبقى احتياجات يلزم إشباعها.

المبحث الثاني

جماليات الإبداع والتخييل في أدب عبد التواب يوسف

يعدّ عبد التواب يوسف[138] واحدًا من أهم كتّاب الطفل في العالم العربي، وهو يمثل الجيل الثاني لكتاب أدب الطفل، بعد جيل الرواد[139] الذي تميز بسمات عديدة، أبرزها التأثر بالقصص الأجنبية وترجمتها مثل قصص إيسوب، والحكايات الخرافية، والاهتمام بقصائد الشعر الموجه للأطفال، بجانب غلبة الطابع الشعري ذاته على إبداعاتهم القصصية والمسرحية على نحو ما نجد في شعر شوقي ومسرحياته؛ قبل أن تتحول الكتابة- تدريجيًا- إلى الصياغة النثرية، نتيجة انتشار سلاسل القصص المتنوعة في

138- ولد عبد التواب يوسف في (1/10/ 1928) في محافظة بني سويف بمصر، صاحب أرقام قياسية في إنتاجة الأدبي، 595 كتابًا للأطفال طبعت في مصر، 125 كتابًا للأطفال طبعت في البلاد العربية، 40 كتابًا للكبار، وحاز كتابان له على نسبة توزيع عالية وهما: حياة محمد (7 ملايين نسخة)، "خيال الحقل" (3 ملايين نسخة). وتنوعت قصصه في موضوعاتها ومصادرها الدينية والتاريخية وقصص الشعوب وغيرها، ومن أبرزها: قصص البطولات، والأبطال، والحكايات العلمية، ومن قصص الشعوب، وأركان الإسلام، وسيرة الرسول، وحياة الصحابة، وحياة العلماء المسلمين وغيرهم، وله أيضًا دواوين شعرية عديدة، كما تنوع نشاطه الأدبي بين القصة والمسرحية والتمثيلية الإذاعية والتليفزيونية. انظر للمزيد: قصص عبد التواب الديني للأطفال، دراسة تحليلية فنية، رسالة ماجستير، شفاء بنت عبد الله الحييد، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1425هـ. الصفحات (19- 25).

139- المقصود بجيل الرواد هو الجيل المؤسس لأدب الطفل الذي أولاه بعناية خاصة، ومن أبرز رواده: محمد عثمان جلال (1828- 1898م)، ومحمد الهراوي (1885- 1939م)، ومعهم أيضا أمير الشعراء أحمد شوقي (1868- 1932م) وهو المؤسس الحقيقي لفن القصة الشعرية للأطفال ، وكامل كيلاني (1897- 1959م)، وقد قدم إنتاجًا أدبيًا غزيرًا في سلاسل قصصية متعددة، مثل القصص الفكاهية، الهندية، أساطير العالم، قصص علمية، قصص من شكسبير، ألف ليلة وليلة.. إلخ. انظر: قصص الأطفال ومسرحهم، 187-127. ومن مجايلي عبد التواب يوسف: يعقوب الشاروني، وسمير عبد الباقي.. وغيرهما.

مصادرها واتجاهاتها. وقد نضج أسلوب الكتابة الأدبية عبر عقود متتابعة، مثلما ارتقت عملية نشر كتب الأطفال ذاتها في إخراجها الفني، وفي اتساع نشرها وكذلك المجلات المعنية بثقافة الطفل وأدبه.

لقد واصل الجيل الثاني النهج، بعدما وجد الطريق مُعبَّدًا، من خلال جهات عديدة باتت حاضنة لأدب الطفل، وساعية للارتقاء به. وقد تميز الجيل الثاني بالكتابة حول موضوعات تدعم القيم الدينية والمجتمعية والإنسانية، وتقدم معلومات مبسطة للطفل، وتعزز فيه الانتماء الحضاري الإسلامي، وتسمو بذائقته وفكره.

ثمة ملامح عديدة تميز تجربة عبد التواب يوسف، لعل أبرزها: تميزه بالتشويق والقدرة على جذب القارئ، والإنتاج الغزير المتتابع في إصداراته، والاهتمام بالتراث العربي والتراث الشعبي الفلولكلوري في آن، والاطلاع المستمر على أدب الطفل الأجنبي والإفادة من منجزاته الفنية في الكتابة والإخراج.

أما عن جماليات التخييل والإبداع، فإنها تبدو واضحة في العديد من كتاباته، وكم كان بارعا للكتابة في موضوع واحد ونشرها في كتب مختلفة موجهة إلى مراحل عمرية متعددة، على قناعة أن مضمون القصة وسن المتلقي يفرضان نفسيهما على اتجاه الكتابة ومسارها يفرض نفسه على المؤلف، فيبني حكايته ويصوغها وفق هذا التوجه، كما أن القيم المطلوب توجيهها للطفل تؤثر في رؤية كاتب الأطفال، وتدفعه إلى الإبداع بما يتناسب معها.

وهذا ما نرصده في كتابات عبد التواب يوسف، فحينما أبدع في الموضوع الواحد كتبًا عدة، حرص أن يتخذ كل كتاب نهجًا مختلفًا بمعلومات جديدة، وبنية جديدة، وبالطبع فإن التوثيق وتدقيق المعلومات أمر يميز كتاباته، فلا يتورط في ذكر معلومات موضوعة أو غير موثقة، خاصة في

الكتابات الدينية والتاريخية.

فهو مثلا يقدّم الموضوع في قصة/ كتاب واحد كبير الحجم نسبيًا؛ يحوي رؤية مكتملة للطفل، إذا كان في سن كبيرة نسبيًا، ثم يعيد تقديمه بأسلوب أيسر، ومعلومات أبسط، للسن الصغير. والمثال على ذلك أنه قدم حياة إبراهيم عليه السلام بأكثر من سبيل، فصاغهما صياغة كلية في قصتين كبيرتي الحجم ضمن سلسلة "قصص الأنبياء للأبناء"[140] في ست وعشرين قصة، وقد اشتملتا على عرض شامل لحياة إبراهيم ورحلاته بين العراق ومصر والحجاز. وفي نفس السلسلة، يقدم قصتين عن "إبراهيم وإسماعيل" عليهما السلام، يسرد فيهما علاقة إبراهيم بابنه السلام منذ ميلاده، ثم نشأته، ثم قصة الذبح الشهيرة، ومن ثمّ كيف تعاونا في وضع قواعد الكعبة المشرفة ورفعها. والمفارقة أن عبد التواب يوسف كان قد نشر قصة إبراهيم عليه السلام في سلسلة سابقة تركزت كلها حول النبي إبراهيم بعنوان "حياة الخليل إبراهيم"[141] في عشر قصص، صاغ فيها حياة إبراهيم عبر قصص مجزأة مثل قصة "الصنم الكبير" التي تتناول ما فعله إبراهيم بأصنام بابل، وقصة "كبش الفداء" حول حادثة الذبح، وقصة "الكعبة الشريفة" حول بناء الكعبة، وبالطبع فإن السلسلة الأخيرة مكتوبة بشكل مبسط لأنها موجهة لمرحلة عمرية صغيرة، وذات حجم صغير في عدد الصفحات والكلمات. فالأطفال في سن (6- 8) سنوات يهتمون أكثر بالحكاية، لذا فقد ركّز المؤلف السرد فيه في حين يهتم الأطفال في سن (9- 12) بالمزيد من المعلومات عن الشخصية، على أن تقدم أيضًا في سرد حكائي، فلا بأس من تقديم حياة النبي إبراهيم عليه السلام كلها في كتابين متتاليين، على نحو ما وجدنا في السلسلة السابقة.

140- قصص الأنبياء للأبناء، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، 1989م.

141- دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983م.

في منظور علم السرد، فإن السارد/ الراوي في أدب الطفل راوٍ كلي المعرفة، بسبب خصوصية المتلقي/ الطفل، إذ يحتاج الطفل إلى شرح وتفسير وتعليق وتسهيل المعلومة، لأنه لا يدرك المقصود إلا من خلال تدخل الراوي في كثير من الأحيان. فالعلاقة بين المؤلف وبين الطفل تسير غالبًا في اتجاه واحد، تنطلق من الكاتب وتنتهي عند الطفل، وتشمل رؤية وعظية[142]، تتوسل بمختلف الأساليب الفنية والبنى الحكائية للوصول إلى ذهن الطفل ووجدانه وخياله.

وكون كاتب الطفل راوٍ كلي المعرفة أو ما يسمى بالسارد العليم، فإنه يعني امتلاكه للمعلومات مسبقًا، ومن ثمَ ينصبّ جهده بعد ذلك على صياغة هذه المعلومة للطفل. "فحالما يدخل القارئ مشهد السرد، فإننا لا نتمالك أنفسنا عن رؤية المشهد من منظور جديد.. فالتقنيات السردية- رغم كل شيء- ليست غايات في ذاتها، وإنما هي وسائل لتحقيق تأثيرات معينة، ولا نستطيع أن نعرف ماهية مسرودة ما، إلا في علاقتها بما تفعل، في حين تتنوع أهداف القراء والكتّاب، فإنها لا يمكن أن تنفصل عن أسئلة القيمة والمعنى"[143].

إن السرد بتقنياته جزء من كل، فهو ليس هدفًا جماليًا في ذاته، وإنما سبيل يستخدمه الكاتب من أجل غايات جمالية/ معرفية/ قيمية، وله أن يبدل ويحور فيه.

وهنا يكون الإبداع والتخييل معًا، فالإبداع في كيفية تقديم المعلومة وفق المرحلة السنية المقدم لها، والتي تعني الإدراك، والقاموس اللغوي،

142- البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، د.موفق رياض مقدادي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2012م، ص80 ، ص 84.

143- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، ص202.

والقيم والاتجاهات المطلوبة في القص، بجانب المعلومات ذاتها المقدمة. أما التخييل فيعني كيفية صياغة المعلومات في قالب حكائي مشوق، فإذا كانت القصة في المجال التاريخي أو الديني، فإن الإبداع كائن فيما يسمى الخيال التاريخي، والذي يعبر عنه بسؤال "كيف يستطيع أن يقدم السارد/ المؤلف المعلومات التاريخية/ الدينية التي يمتلكها في قالب حكائي يجمعها، ويقربها للقارئ؟"[144]. وهذا ما نزعم أن عبد التواب يوسف نجح فيه، فصاغ معلومات سيرة إبراهيم عليه السلام في قوالب حكائية عديدة، بإبداع تخييلي يوظف المعرفة التاريخية في صياغة سردية، سواء كانت بحكاية كلية أو بحكايات أصغر متفرعة من السيرة الكلية للنبي.

وتبدو القضية أوضح في تناول عبد التواب يوسف لسيرة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، والتي جاءت في كتب عديدة، فمنها ما تم بصيغة جديدة، حيث تخيل أن الرسول محمد يتحدث عن نفسه أو يقدم سيرته بلسانه، في كتاب حمل نفس الاسم "محمد يتحدث عن حياته" عام 1977م، وقد أسبقه بقصة صغيرة ولادة الرسول ونشأته رضيعًا حملت اسم "عام الفيل" 1973م، وكانت موجهة لرياض الأطفال، أي تقصها معلمات رياض الأطفال على أطفالهن، ثم قدّم سلسلة حملت عنوان "محمد خير البشر"[145]، وقد ضمت (15) كتابًا، استطاع من خلالها أن يقدم الرسول النبي الهادئ، والرسول الإنسان، وأبرز الأحداث في حياة الرسول، ومن خلال عناوين السلسلة نتعرف على مضمونها، فمن أبرز قصصها عن الرسول: "عظمة محمد"، "مولد محمد"، "محمد من المولد

144- الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص61. وكلام المؤلف فيه حول مهمة المؤرخ فقط وكيفية صياغته المعلومات في خيال تاريخي يستهدف تقديم التاريخ سردا بقدر المستطاع.

145- دار الكتاب المصري اللبناني للطباعة والنشر، بدون تاريخ.

إلى الرسالة"، "هجرة محمد.. لماذا؟"، "محمد المهاجر العظيم"، "محمد الحليم البار"، "محمد الرسول الباسم".. إلخ. فقدمت سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم): أحداثًا، وسلوكا، ونعوتًا، وتعليلا لأحداث.

ثم يعود عبد التواب يوسف، ويصدر سيرة الرسول كلها بشكل فريد في كتاب حمل اسم "حياة محمد في قصص"، والذي حظي بشهرة وانتشار واسع للغاية، وقد قرر في مراحل التعليم العام في مصر وغيرها من الدول العربية.

تقوم بنية كتاب "حياة محمد في قصص"[146] على استنطاق الجماد والحيوان والطير والنبات، وكل ما كان له صلة مباشرة في الحدث الأساسي في حياة الرسول، فالشيء يتحدث عن نفسه وعن علاقته بالرسول، وواضح من صياغة الكتاب أنه موجه للأطفال في سن مبكرة نسبيًا (8- 11 سنة). والكتاب يستهل نفسه بعنوان: هذا الكتاب يحدثكم عن نفسه، فيقول: أنا كتاب وأنا سعيد بهذا كثيرًا، وأشعر بأنني أغلى شيء في الوجود، وأن ورقي أغلى من أوراق المال والنقود.. وأنني كتاب عن محمد (صلى الله عليه وسلم) خاتم النبيين والمرسلين، الذي أرسله الله للناس كافة، هاديًا وداعيًا إلى الحق والخير والمحبة والسلام"[147].

وقد جاءت فصول الكتاب وفقًا لتلك الرؤية الإبداعية، فهذا فيل أبرهة في الفصل الأول يحدثنا عن نفسه وعن ميلاد الرسول، ساردًا أحداث حملة أبرهة لهدم الكعبة، ومقولة عبد المطلب "للبيت رب يحميه"، ويصف لحظة الهجوم على الكعبة، وتجهيزه لتحطيمها: "ولم ألبث أن وجدت نفسي أقف مكاني، لم أقدر على التحرك، كأن أرجلي التصقت بالأرض،

146- حياة محمد في قصص، عبد التواب يوسف، طبعة وزارة التربية والتعليم، مصر، 1983م.

147- السابق، ص5.

تسمرت فيها، لا أستطيع نقلها من مكانها خطوة واحدة"[148]. وإن لم يستمر على هذا المنوال، أي السرد على لسان الفيل، حيث يعود السارد العليم، ويكمل السرد بما حدث بعد هلاك جيش أبرهة وأفياله، ويصف ميلاد الرسول، وفرحة أهل مكة باندحار أبرهة. وتتتابع الفصول بنفس الفكرة، فليلة القدر تتحدث عن نزول القرآن، وعنقود عنب يتحدث عن رحلة الرسول إلى الطائف، وحمامة الغار تتحدث عن الهجرة، وبئر بدر عن غزوة بدر، وشجرة الحديبية عما حدث في صلح الحديبية، ثم راية الإسلام عن فتح مكة.

فيمكن نعت كتابات عبد التواب يوسف الدينية العديدة للطفل بأنها تربيهم على القدوة الحسنة من خلال سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، والصحابة عليهم الرضوان، من خلال الصياغة العصرية لأدب الطفل، كي يكون الطفل شديد الانتماء والارتباط بجذوره وأصول ثقافته الإسلامية[149]، وأيضًا من خلال تقديم قيمة الحب بكافة أبعادها "فإن طريق الحب هو الأقصر في السنوات الأولى للطفل، حيث يكون غير قادر على تصور وجود بشر يستحقون بأعمالهم دخول النار، ومن هنا فإن ربطه بالحب حتمية منطقية تفرضها حداثة السن"[150]، وهذا لا يمنع من أهمية تعليم الطفل التمييز بين الحق والباطل، فالصدق حق، والكذب باطل، والمؤمنون على هداية، والكفار على معصية، وهكذا. فالمقصود بالحب هنا هو محبة الله، والحق، والحقيقة، والرسول والصحابة والقيم والسلوكيات الطيبة.

148- السابق، ص15.

149- قصص عبد التواب يوسف الدينية: دراسة فنية تحليلية، مرجع سابق، ص62.

150- الكتابة الدينية للأطفال، أحمد بهجت، بحث منشور في كتاب "الندوة الدولية لكتاب الطفل: الماضي، الحاضر، المستقبل"، القاهرة 1986م، ص113.

وفي قصة "عظمة النبي محمد"[151]، يأتي السرد من خلال حوار بين طفل والعالم الكبير "ابن سينا"، حول فضل الرسول على الناس، ومن خلال مواقف معيشة يبرهن المؤلف أن محمدًا جاء للبشرية بكل خير وهداية، وأن يفضل الناس جميعًا، فهو يقدم السيرة من خلال حوار، لا يستعرض فيه أحداث السيرة، بقدر ما يوضح صداها في نفوس علماء المسلمين في حقب تاريخية مختلفة.

ويواصل نفس النهج الإبداعي في كتب أخرى، ساعيًا إلى تجديد الزاوية السردية التي يدلف منها إلى القارئ، ففي سلسلة حملت عنوان "من كل بلد عربي قصة"[152]، يقدم بعدًا تاريخيًا عميقًا، مدعماً بقصة من تاريخ كل بلد عربي، ففي قصة "الطريق إلى عين جالوت من مصر" يتناول أحداث موقعة عين جالوت الشهيرة، وأحداثها المؤثرة في تاريخ الأمة المسلمة كلها، من خلال دور مصر المحوري في إيقاف الزحف المغولي، عبر خروج سيف الدين قطز لمواجهة المغول بالقرب من عين جالوت في الشام، الفكرة واضحة جلية: لا للقطرية، فتاريخنا مشترك، في الثقافة والإسلام والعروبة وأيضًا في الدفاع عن الأمة. وبنفس الرؤية الإبداعية؛ تأتي بقية القصص، فهذه قصة "اللؤلؤة الجميلة" عن الكويت، حيث حياة البحر والحرف القائمة عليها هي أساس المجتمع الكويتي القديم، ومن خلال القصة المذكورة، نبحر في تاريخ الكويت، وأخلاق أهلها، بأسلوب مشوق، لنتعرف على الشعب الكويتي بوصفهم جزءًا من الأمة العربية الإسلامية، بتقاليدهم وثقافتهم وقيمهم، والتعرف أيضًا على تاريخهم القديم قبل حقبة النفط.

151- عظمة النبي محمد، ط2، دار الكتاب المصري اللبناني، القاهرة، 1994م.

152- مكتبة مصر للطبوعات، القاهرة، 1998م.

على أن الإضافة الإبداعية كانت أكثر وضوحًا، في سلسلته القصصية التي حملت عنوان "اللقاء الفريد بين علماء العرب وعلماء الغرب"[153]، وقد ارتكزت على قناعة عبّر عنها عبد التواب يوسف في إحدى دراساته، عن تأثير الأدب العربي في الأدب العالمي، موضحًا أن لدينا رصيدًا حكائيًا هائلا، يغذي الأدب العالمي، يمتد من الحضارة الفرعونية، ويتعمق مع الحضارة الإسلامية العربية، فالأدب العالمي نهل الكثير من تراثنا، وعلينا أن نجهر بأن كثيرًا من أشهر الكتب العالمية- وبعضها أعيدت ترجمته للعربية- من أصولنا السردية في الأساس، مثل بعض حكايات إيسوب، وقصة طرزان، والكثير من قصص الخوارق، وألف ليلة وليلة وغيرها، فلابد من الوعي والفخر في آن بأنها بضاعتنا ردت إلينا[154].

فالخيال في قصص الأطفال يتخطى- مع اشتماله أيضًا على- التسلية والإمتاع؛ إلى إشباع حب الاستطلاع لدى الطفل، ونهمه إلى المعارف التي تثير اهتمامه. كما أن الخيال يقدم زادًا وفيرًا لعقل الطفل بتوسيع أفقه، وتعميق إدراكه، وتنمية الحس الجمالي، غير إفادته المعرفية، وتزويده بالحكمة والخلق السامي[155].

أما في سلسلة علماء العرب والغرب، فنجد إبداعًا سرديًا مدهشًا، قائمًا على خيال جمع بين التاريخي والعلمي، عبر سرد خيالي قوامه لقاء أحد العلماء المسلمين مع أحد العلماء الغربيين في مجال علمي واحد بل في اكتشاف علمي مشترك بينهما، ليتحاوروا عن هذا الاكتشاف، وأسبقية العالم العربي على العالم الغربي، وليكتشف الطفل العربي بنفسه أن النظريات العلمية

153- منشورات الدار المصرية اللبنانية، ط2، 1999م.

154- تأثير الأدب العربي على الأدب العالمي، بحث منشور في كتاب "الندوة الدولية لكتاب الطفل: الماضي، الحاضر، المستقبل"، القاهرة 1986م، ص130-125.

155- البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص88.

الشهيرة في الغرب إنما هي مؤسسة ومبنية على ابتكارات علماء المسلمين سابقًا؛ فمن الخطأ أن تقدم- هذه الاكتشافات أو الابتكارات- للطفل العربي على أنها نتاج العلماء الغربيين وحدهم.

فنظريات علم الضوء التي توصل إليها إسحق نيوتن إنما تعود إلى الحسن بن الهيثم كما في قصة "لقاء بين الحسن الهيثم وإسحق نيوتن"، فيتقابلان ويتحاوران ليعترف نيوتن أن ابن الهيثم أسبق منه في اكتشاف انكسارات الضوء وأحواله.

أما عن اكتشاف الطريق إلى الهند الذي يفاخر الرحالة الغربيون بأن الفضل يعود إلى فاسكو دي جاما، فإن البحارة العربي الشهير أحمد بن ماجد يقابل دي جاما، ويذكره أنه لم يصل إلى الهند إلا بعد مشورة ابن ماجد والاستدلال بخرائط العرب عندما وصل لساحل عمان، ومنه أبحر إلى الهند، ليدخل التاريخ الإنساني (الغربي تحديدًا) على أنه مكتشف طريق رأس الرجاء الصالح، وفي الحقيقة أنه اكتشاف جديد للعقل الجغرافي الغربي، وليس للبحارة والعقل العربي المسلم.

كما نجد في بقية السلسلة أفكارًا أخرى منها "ابن خلدون يقابل دوركاهيم في علم الاجتماع"، "ابن النفيس يقابل وليم هارفي في اكتشاف الدورة الدموية"، "ابن يونس المصري يقابل جاليليو في اختراع الساعة"، "حي بن يقظان وروبنسون كروزو في جزيرة الوحدة"، وبها مقارنة لفكرة واحدة، أساسها شخص عاش منعزلا في جزيرة، واستطاع أن يصل إلى العقيدة الصحيحة والأخلاق الفضيلة، بناء على فطرته الإنسانية الطيبة، مع المقارنة بين الثقافتين الإسلامية والغربية.

وعلى هذا النحو نجد المعلومات في حكايات خيالية، تستهدف تعميق الانتماء العلمي لدى الطفل العربي، وتقضي على قوالب المركزية الغربية المصاغة في الكتب العلمية، والتي تتسرب إلى نفسية الطفل العربي من

خلال المواد العلمية التي يدرسها في تعليمه النظامي، أو في كتب الأطفال الأجنبية والمترجمة، والتي تتغنى بالحضارة الغربية ومخترعيها وفضلها على البشرية.

***

وفي ختام هذه الدراسة، نخلص إلى جملة من النتائج:

- إن الخيال هو أساس في الكتابة الإبداعية للطفل، ولا يعني الخيال القصص الخيالية، وإنما إبداع أديب الطفل في صياغة المعلومات/ الأخبار/ القيم/ السلوكيات/ التاريخ.. إلخ، بتقديمها في قوالب سردية خيالية.

- إن الإبداع الخيالي يتوقف على طبيعة المرحلة العمرية للطفل، فما يُقَدَّم خياليًا لطفل الثامنة غير ما يقدم لطفل الثانية عشرة، وإدراك الأديب لخصائص المرحلة السنية يساعده كثيرًا في البناء السردي، الخيالي، لغة السرد، نوعية المعلومات.

- جاءت تجربة عبد التواب يوسف على امتدادها الطويل عنوانًا على براعته في التخييل الإبداعي، والإمعان في الإيهام لتشويق الطفل، مستندًا في ذلك إلى مصادر معرفية موثقة، ومرجعية فكرية قوامها: تعزيز الانتماء الإسلامي العربي، غرس القيم والفضائل، تزويد الطفل بمعلومات جديدة، دعم ثقافة الطفل بتراثه وحضارته العربية الإسلامية، وإبعاده عن حالة الاستلاب الحضاري.

- تنوعت كتابات عبد التواب يوسف في أشكالها، واللافت فيها صياغته الموضوع الواحد صياغات متعددة، حسب المراحل العمرية الموجَّه لها الكتاب.

المصادر والمراجع

- أدب الأطفال علم وفن، أحمد نجيب، دار الفكر العربي، القاهرة 1991م.
- البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، د. موفق رياض مقدادي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2012م.
- تأثير الأدب العربي على الأدب العالمي، بحث منشور في كتاب " الندوة الدولية لكتاب الطفل: الماضي، الحاضر، المستقبل"، القاهرة 1986م.
- حياة الخليل إبراهيم، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983م.
- حياة محمد في قصص، عبد التواب يوسف، طبعة وزارة التربية والتعليم، مصر، 1983م.
- الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة الكويت، 2009م .
- عظمة النبي محمد، ط2، دار الكتاب المصري اللبناني، القاهرة، 1994م.
- قصص الأطفال ومسرحهم، د. محمد حسن عبد الله، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م.
- قصص عبد التواب الديني للأطفال، دراسة تحليلية فنية، رسالة ماجستير، شفاء بنت عبد الله الحييد، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1425هـ.
- قصص الأنبياء للأبناء، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، 1989م.
- الكتابة الدينية للأطفال، أحمد بهجت، الندوة الدولية لكتاب الطفل: الماضي، الحاضر، المستقبل، القاهرة 1986م.

- اللقاء الفريد بين علماء العرب وعلماء الغرب (سلسلة)، منشورات الدار المصرية اللبنانية، ط2، 1999م
- مدخل إلى علم الاتصال، د. منال طلعت محمود، جامعة الإسكندرية، 2001 م.
- معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986م.
- من كل بلد قصة (سلسلة)، مكتبة مصر للطبوعات، القاهرة، 1998م.
- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.

عن الكاتب

- د. مصطفى عطية جمعة.
- قاص وروائي ومسرحي وناقد أدبي.
- أكاديمي وباحث في قضايا الفكر والأدب والفنون والإسلاميات.

صدر له:

1) وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص 90، القاهرة، 1997م.

2) نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة/ الكويت، 1999م.

3) دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، 2001.

4) شرنقة الحلم الأصفر، رواية، الجائزة الثانية في الرواية عن نادي القصة المصري، 2002، نشر: مركز الحضارة العربية 2003م.

5) طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005م .

6) أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006م.

7) أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، 2007م.

8) هيكل سليمان (إسلاميات)، دار الفاروق للنشر، القاهرة، 2008م.

9) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2010.

10) نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة 2010.

11) اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة 2010.

12) الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول (ص)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة 2011م.

14) مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة 2012م.
15) قطر الندى، مجموعة قصصية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة 2013م.
16) رواد فضاء الغد، قصص أطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، 2014م.
17) لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت 2014م.
18) الظلال والأصداء، نقد أدبي، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2015م
19) الحوار في السيرة النبوية، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2015م
21) شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد أدبي، دار شمس، القاهرة 2016م.
22) الإسلام والتنمية المستدامة، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2016م.
23) الوعي والسرد، نقد، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، 2016م.
24) سوق الكلام، مسرحيات، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، 2016م.
25) السرد في التراث العربي (رؤية جمالية معرفية حضارية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2017م.

تحت الطبع:

- البنية والأسلوب، بحوث أدبية ونقدية.
- الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، بحوث أدبية ونقدية.

- إدارة الأزمة في القرآن والسنة (إسلاميات).
- الإسلام والمستقبل: قضايا النهضة وإشكاليات الواقع (إسلاميات).
-اليسار والإسلام السياسي (دراسة فكرية وسياسية).
- الحكم الراشد (رؤية إسلامية حضارية).
- العقرب والبندول: في قضايا الحداثة وما بعدها (بحوث أدبية ونقدية).
- وسطية الإسلام: قضايا التجديد والثقافة والمعاصرة (بحوث فكرية إسلامية).
- المحكي والحكاء: في خارطة الرواية العربية الجديدة (نقد).
- القرن المحلّق: الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار (نقد).
- الإبداع الموازي: في نقد النقد وإشكالاته (نقد).

نشر البحوث والدراسات والمقالات في عديد من المجلات الثقافية فى مصر والبلاد العربية.

عضوية:

- اتحاد الكتاب، مصر.
- نادي القصة، مصر.
- رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض.
- الجمعية المصرية للدراسات التاريخية.

جوائز دولية:

- جائزة مركز جيل للدراسات والبحوث (الجزائر) عن بحث: النقد العربي والنقد الغربي (نهج التلقي والتفاعل والتقييم) 2015م.
- جائزة مختبر السرديات بالإسكندرية (2011)، عن بحث "اختراق الوعي في سرد محمد حافظ رجب".
- جائزة اتحاد كتاب مصر في النقد الأدبي عن كتاب "اللحمة والسداة"، 2011.

- جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج العربية، في أدب الطفل، 2011م.
- جائزة المركز الأول في النقد الأدبي، مسابقة إحسان عبد القدوس، القاهرة 2009م.
- جائزة عن كتاب "ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة"، ضمن المسابقة الدولية للنقد الأدبي، لمؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، وتم نشر الكتاب.
- الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1999م.
- الجائزة الثالثة في النقد الأدبي، جائزة الشارقة، 2000م.
- الجائزة الثانية في الرواية، نادي القصة، القاهرة، 2001م.
- الجائزة الثانية، لجنة العلوم السياسية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، عن بحث مصر والعولمة، 1999م.
- الجائزة الثالثة، مركز الخليج للدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة/ البحرين، بحث مؤشرات التطور الديمقراطي في البحرين، 2002م.
- أربع جوائز عن بحوث فكرية في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية.
- ثلاث جوائز عن قصص قصيرة في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية.
- جائزة مسابقة الشخصيات الخيرية في الكويت، 2007م.

للتواصل:

mostafa_ateia123@yahoo.com
mostafa_ateia1234@hotmail.com